JOHANN SEBASTIAN BACHS
WERKE / XLVII / SUPPLEMENTBAND

Die Kunst der Fuge

1 7 5 0

In ihrer ursprünglichen Form wiederhergestellt
und von neuem herausgegeben durch

WOLFGANG GRAESER

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG.

1 9 2 6

Printed in Germany

INHALT

Seite

Vorwort

I. *Gründe der Neuherausgabe* V
II. *Historisches* VI
III. *Richtlinien der Neuaufstellung* VIII
IV. *Bibliographie und Revisionsbericht* X

Titel und Vorrede von 1750 XXXII
Titel von 1752 (Faksimile) XXXIII
Vorbericht von Marpurg XXXIV
Seite 12 der Originalausgabe (Faksimile) XXXV

Die Kunst der Fuge

Contrapunctus I 3
Contrapunctus II 7
Contrapunctus III 12
Contrapunctus IV 16

Contrapunctus V 23
Contrapunctus VI 28
Contrapunctus VII 35

Contrapunctus VIII 41
Contrapunctus IX 49
Contrapunctus X 56
Contrapunctus XI 62

Contrapunctus XII 72
Contrapunctus XIII 75
Contrapunctus XIV 77
Contrapunctus XV 81

Contrapunctus XVI 85
Contrapunctus XVII 93
Contrapunctus XVIII 101

Contrapunctus XIXa 107
Contrapunctus XIXb 111
Contrapunctus XIXc 116
. . . .

Choral 118

Anhang

Contrapunctus XV, ältere Fassung aus dem Autograph:
Aufgelöste Form 124
Unaufgelöste Form 126
Contrapunctus XII, endgültige Fassung unaufgelöst nach dem Autograph 126
Contrapunctus X, ältere Fassung nach dem Autograph und der O.-A. 128

Schematischer Plan 131
Anordnung und Themen 132

VORWORT

Als zweiten Teil der Jubiläumspublikationen über Die Kunst der Fuge: — Bach-Jahrbuch, Wissenschaftliche Ausgabe, Faksimile der Autographe, Praktische Ausgabe, Stimmen — übergeben wir der Öffentlichkeit als Supplementband zu der Gesamtausgabe der Alten Bachgesellschaft die erste authentische Ausgabe des letzten Bachschen Werkes.

Eindreiviertel Jahrhunderte sind seit dem Erscheinen der Originalausgabe der Kunst der Fuge verstrichen — eindreiviertel Jahrhunderte seit dem Tode des großen Kantors, in denen sein letztes und vollkommenstes Werk den Musikern kaum dem Namen nach bekannt gewesen ist. Möge diese Publikation dazu beitragen, das Interesse an dieser einzigartigen Schöpfung erstarken zu lassen!

I. GRÜNDE FÜR DIE NEUHERAUSGABE

Als Wilhelm Rust im Jahre 1875 für den Jahrgang XXV, 1 der Gesamtausgabe die Kunst der Fuge bearbeitete, lagen ihm an Quellen vor: die Originalausgabe von 1750 (52), das berliner Autograph, die von der Originalausgabe abgeleiteten Ausgaben von Nägeli und Peters sowie die kurze Arbeit von Moritz Hauptmann. Zwar erkannte Rust, daß die Anordnung des zweiten Teiles der Originalausgabe aus inneren und äußeren Gründen völlig unhaltbar sei, doch behielt er den Aufbau der O.A. bei, weil er fühlte, für eine einschneidende Veränderung nicht die genügenden Anhaltspunkte zu besitzen. Er sagt: — „Allein ein solches Eingreifen hätte doch ein Mehreres bedingt, und das schreckte mich zurück.“ Rust selber schlug auf S. XXVIII seines Vorwortes eine Neuordnung vor, auf die wir unter III noch eingehen werden. Durch die Arbeiten von Nottebohm und Riemann wurde die Frage der Schluß(Quadrupel-)Fuge prinzipiell gelöst, doch machte Riemanns Versuch einer Umordnung (in seiner Phrasierungsausgabe, siehe unter III und IVa) die Verwirrung nur noch größer, dadurch, daß er auch in den gesicherten Teilen des Werkes Umgruppierungen vornahm.

Um die etwas verwickelten Beziehungen zwischen Originalausgabe, berliner Autograph und Stichautograph sowie die mancherlei sachlichen und historischen Verwirrungen, denen auch die bekanntesten Bachforscher nicht entgangen sind, klarzustellen, konnte nicht eine einfache Analyse wie die Riemannsche genügen, sondern es mußte eine umfangreiche formale und historische Untersuchung Platz greifen. Die von uns durchgeführte Untersuchung, welche ein Vorwort zu stark belastet hätte, wurde in dem 1925 erschienenen Bach-Jahrbuch (1924) veröffentlicht und hat in der Tat eine Klärung der Sachlage sowie eine Neuordnung der Kunst der Fuge ergeben, gegen die man billigerweise nicht viel wird einwenden können. Auf diese Arbeit, in welcher sich alle Einzelheiten, Beweise für den Neuaufbau, Analysen, historische, formale und ästhetische Bemerkungen finden, sei hier ein für allemal verwiesen, da es nicht unsere Sache sein kann, all jene Überlegungen an diesem Orte noch einmal anzustellen.

Die Tatsache der Fehlerhaftigkeit der Originalausgabe, welche sich aus einer Vergleichung mit dem berliner Autograph ergibt, wird von der ganzen Literatur anerkannt; was aber eine ästhetische Würdigung der Kunst der Fuge anbetrifft, so sind die meisten Autoren nach unserer Meinung weit am Ziel vorbeigeschossen. Man hört dort von dem „Ersatz für einen teuren Fugenlehrmeister" (Ph. E. Bach), von „jenem Mißverhältnis zwischen Ideengehalt und Material" (in der sonst trefflichen Besprechung Spittas, Bach II, 681), von „Monotonie und starrer Ruhe" (Hauptmann). Riemann spricht von dem „didaktischen Zweck der Zusammenstellung. — ‚Die Kunst der Fuge' ist als Ganzes betrachtet in der Tat nicht ein eigentliches Kunstwerk, sondern ein Schulwerk. — Man hat durchaus von dem ästhetischen Gesamteindruck des ganzen Werkes abzusehen usw.", Albert Schweitzer von einem „theoretischen Werk" und gar C. Debrois van Bruyck von etwas „völlig Barbarischem, Abstrusem und einer Art kontrapunktischer Katzenmusik". Man wird indessen, da es sich um das letzte Werk eines Musikers wie J. S. Bach handelt, an welchem er mit ungewöhnlicher Sorgfalt die letzten Jahre seines Lebens gearbeitet hat und dem er die Auszeichnung der Drucklegung zuteil werden ließ, an die Urteile jener Männer mit einiger Vorsicht herantreten müssen. Die gänzliche Verkennung des wahren Sinnes der Kunst der Fuge liegt in der Tat in der äußeren Tatsache der völlig verschütteten Überlieferung, welche den ursprünglichen Plan des Baues nicht mehr erkennen ließ, begründet aber nicht zuletzt in der inneren, daß jene Männer des XIX. Jahrhunderts einem Werke von so abstraktem und reinem Kontrapunkt geistig so fern standen, wie nur möglich.

Nun, wo dem Werke seine ursprüngliche Anordnung, die in gewaltigem Aufbau das Werk zu einem Ganzen schmiedet, durch welches die Teile erst ihre wahre Funktion bekommen, wiedergegeben ist, wird jedenfalls ein Teil jener äußeren Schwierigkeiten, die untrennbar an die Beschäftigung mit Bachs letztem Werke gebunden sind, aus dem Wege geräumt sein.

Unsere Ausgabe stützt sich im Notentext auf die sorgfältige Arbeit Rusts. Eine erneute Revision ergab nur einige geringe Druckfehler. In den Vorlagen haben sich keine Nova ergeben.

Die Originalausgabe wurde nur bis und mit Fuga XI als bindend angesehen. Die Überschriften wurden gleichmäßig bis ans Ende als Contrapunctus XII, XIII ... weitergeführt. Zur bequemeren Spielbarkeit auf dem Klavier unterlegten wir das ganze Werk mit einem Auszug auf zwei Systemen, ähnlich wie es schon die Nägelische Ausgabe aufweist. Dabei wurden auch die sogenannten Fugen für zwei Klaviere übereinander geschrieben und in doppelten Notenwerten gestochen. Wie ihr Vorläufer XVI sind sie von Bach ursprünglich in den höheren Notenwerten gegeben. Das Autograph von XVII ist aber nur eine flüchtige erste Niederschrift, wie sich aus den vielen Fehlern ergibt und war noch nicht für den Stecher bestimmt. Ferner wurde der am Schlusse der Originalausgabe stehende Choral: „Vor deinen Thron tret ich hiermit" Bachs „Schwanengesang", der im innersten Grunde an den Schluß seines letzten Werkes gehört, in seine alten Rechte wieder eingesetzt. Im Klavierauszug zu diesem Satz wurde zwecks Verdeutlichung des thematischen Baues eine etwas veränderte Schreibung angewandt.

II. HISTORISCHES.

Die Kunst der Fuge, ein praktisches musikalisches Werk, eigentlich eine einzige Riesenfuge von mehr wie 2000 Takten über ein und dasselbe Thema und dessen Veränderungen, ist entstanden im Anschluß und als Ausarbeitung des im Musikalischen Opfer (1747) — welches ja ein Gelegenheitswerk ist — aufgetretenen Gedankens, aus einem einzigen Thema ein großes mehrsätziges, kontrapunktisches Kunstwerk zu schaffen. Die Kunst der Fuge ist das letzte Werk, welches aus der Feder Bachs hervorging, er widmete ihm seine gesamte Arbeitskraft während der Jahre 1749—50, doch ist es nicht zum Abschluß gelangt, uns als Torso überkommen. Das berliner Autograph bricht am Ende des zweiten Drittels der Schluß(Quadrupel-)Fuge ab, in dem denkwürdigen Augenblicke, wo das dritte Thema der Fuge, B-a-c-h zum ersten Male mit den beiden anderen gekoppelt wird. Als viertes Thema sollte das Hauptthema des Werkes, wie es in der ersten Fuge erscheint, zu den übrigen hinzutreten. (In der bei-

gegebenen Tabelle über die Anordnung auf Seite 132 findet sich der Koppelungs-Satz angegeben.) Eine Vollendung dieser Fuge wurde schon von Riemann und Busoni unternommen.

Bach ließ das ganze Werk in Kupfer stechen.

Diese Originalausgabe ist noch im Todesjahr selbst, 1750 erstmalig erschienen. Zwei Jahre darauf, 1752, wurde das Werk zur Leipziger Ostermesse mit einem Vorwort von Marpurg und verändertem Titel neu aufgelegt, da man hoffte, durch das Wort des damals berühmtesten Theoretikers der Ausgabe eine weitere Verbreitung zu verschaffen. Das Ergebnis war so beschämend, wie es beschämender nicht gedacht werden kann: Nach sechs Jahren (1756) waren nicht einmal so viele Exemplare verkauft, daß der Erlös zur Deckung der Druckkosten ausreichte. Es hatten sich in der damaligen gebildeten Welt kaum dreißig Abnehmer für das letzte Werk des größten deutschen Musikers gefunden. Ja, damit nicht genug, Bachs eigener Sohn Philipp Emanuel, Hofcembalist Friedrichs des Großen, gab durch öffentliches Ausschreiben bekannt, er sei gesonnen, die Kupferplatten des Werkes — von Gewicht an einen Zentner — um den Metallwert „auf das erste annehmliche Gebot ohne alle fernere Weitläufigkeiten abzugeben".

Offenbar hatte Matthesons wohlgemeinte Aufmunterung „Es möge jeder Aus- und Einländer an diese Seltenheit seinen Louisd'or wagen!" nicht viel genützt. (Philologisches Tresespiel, Hamburg 1752.)

Im Jahre 1760 findet man noch im Breitkopfischen Neujahrsverzeichnis Exemplare des Werkes angeboten; offenbar hatte Breitkopf entweder die Platten und die Restauflage oder nur die Restauflage von Philipp Emanuel oder einem dritten erworben. Heute läßt sich leider über den Verbleib der Platten nichts mehr nachweisen; sie sind offenbar eingeschmolzen worden.

Beinahe ein halbes Jahrhundert mußte vergehen, bis die musikalische Welt wieder etwas von der Kunst der Fuge hörte. Es war im Jahre 1802 als der unternehmende und bachbegeisterte Zürcher Hans Georg Nägeli in seinen Werken der strengen Schreibart einen Nachdruck der Originalausgabe unter Weglassung der Vorworte und des Chorals am Schlusse veranstaltete.

Es folgten nun (1841) die Peterssche Ausgabe in der Gesamtausgabe, welcher eine erste theoretische Studie über das Werk von Moritz Hauptmann beigegeben wurde und 1875 die Rustsche Ausgabe für die Bachgesellschaft.

Nachdem Spitta, Rust (auch Schweitzer behauptet es noch) und Hauptmann festgestellt zu haben glaubten, die unvollendete Quadrupelfuge am Schlusse des Werkes (Contrapunctus XIX) hätte eigentlich mit diesem nichts zu tun, weil das Hauptthema darin noch nicht vorkomme und sei nur durch ein Versehen hineingekommen, wies Nottebohm 1880 in einem wenig beachtet gebliebenen Artikel die Zugehörigkeit der Fuge schlagend dadurch nach, daß er das Hauptthema in natürlichster Weise zu den drei vorhandenen Themen hinzufügte. Um dieselbe Frage entspann sich 1894 zwischen Riemann und Bernhard Ziehn ein ebenso unerfreulicher wie unnötiger Streit in der Allgemeinen Musikzeitung. Endgültig dürfte die Frage der Zugehörigkeit durch Riemanns in seiner Phrasierungsausgabe der Kunst der Fuge erschienene Vollendung des Werkes entschieden sein. Eine zweite Vollendung besitzen wir in Ferruccio Busonis Fantasia Contrappuntistica. (In drei Fassungen erschienen.) Im Anschluß an diese Jubiläumspublikationen sollen, von einer Reihe hervorragender schöpferischer Persönlichkeiten weitere Vorschläge für eine Lösung gesammelt werden.

Für die Geschichte der Kunst der Fuge von großer Wichtigkeit ist Hugo Riemanns 1894 (Handbuch der Fugenkomposition III) erstmalig erschienene genaue Analyse des ganzen Werkes, der freilich noch sehr vieles entgangen ist.

1898 erschien auch eine kürzere Analyse von Jadassohn, welche nicht weiter von Belang ist, ferner noch einige praktische Ausgaben, die aber auch alle wesentlich auf demselben Punkt stehen blieben und durch diese Publikation sämtlich überholt sind.

Die erste Aufführung des Werkes in seiner wahren Gestalt soll von der Neuen Bachgesellschaft auf dem XIV. Deutschen Bachfest im Oktober 1926 in Berlin veranstaltet werden.

Die alte Form der Kunst der Fuge wurde bereits 1922 von C. Freyse in Eisenach aufgeführt, doch dürfen wir hier noch sehr wohl von einer Uraufführung des letzten Bach-Werkes sprechen, das ja durch die Umordnung in der Tat ein ganz neues Werk geworden ist, dessen Sinn man bisher nicht erkennen konnte.

III. RICHTLINIEN DER NEUAUFSTELLUNG.

Bevor wir eine kurze Rechenschaft geben über die Prinzipien, welche uns zu der im Bach-Jahrbuch genauer durchgeführten und begründeten endgültigen Neuaufstellung der Kunst der Fuge führten, sei noch einmal summarisch an die einwandfrei nachweisbaren Fehler der Originalausgabe erinnert.

Aus der Vergleichung des Stiches mit dem auf der Preußischen Staatsbibliothek erhaltenen bachischen Autograph (Genaueres unter IV) ergibt sich, daß:

1. Die Rolle zwischen Bild und Spiegelbild in der vierstimmigen Spiegelfuge XVIII vertauscht ist. (Auch aus der Form der Comes bzw. „Subcomes"-Einsätze zu erkennen.)

2. Dasselbe bei der dreistimmigen Spiegelfuge XVI passiert ist. Diese beiden Fugen stehen also gewissermaßen auf dem Kopfe. Während die vierstimmige Bearbeitung von XVI, Nr. XVII richtig steht!

3. Ein aus dem berliner Autograph stammender älterer Entwurf der Doppelfuge X, weil sich die beiden Stücke in den Anfangstakten unterscheiden, in die Originalausgabe aufgenommen wurde, während dasselbe doch bei der älteren Fassung des Vergrößerungskanons XV nicht der Fall war.

4. Die im ersten Teile der Originalausgabe, welcher nach Bachs eigenhändigem Fehlerverzeichnis als authentisch anzusehen ist, auftretende sinnvolle und systematische Anordnung der Stücke im zweiten Teile der Originalausgabe (alles nach der Tripelfuge XI) völlig gestört ist.

5. Der Text des Chorals, welcher im Manuskript lautet „Vor deinen Thron tret ich hiermit" in „Wenn wir in höchsten Noeten" verwandelt ist.

6. Mehrere Notierungsfehler, so die Notierung von XVII in halben Werten wie XVI stehen blieben.

Aus diesen Gründen wird man füglich an der Verderbtheit der Originalausgabe nicht zweifeln können.

Die Neuanordnung wurde nach den folgenden Richtlinien unternommen, die, wie in der wissenschaftlichen Arbeit gezeigt wurde, bei voneinander unabhängiger Anwendung auf ein und dasselbe Resultat führen.

a) Logische und vernünftige Aufeinanderfolge und Gruppierung der Stücke nach Schwierigkeit und Zusammengehörigkeit, auch gestützt durch eine uns bei Mizler erhaltene historische Notiz.

b) Logische Ableitung der neuen Anordnung aus derjenigen des berliner Autographes und der Aufstellung des authentischen Teiles der Originalausgabe.

c) Analoge Zusammenfassung der Stücke des zweiten Teiles in Gruppen wie sie im ersten Teile auftreten und Beachtung des sich daraus ergebenden symmetrischen Schemas für die Anordnung von Fugen über das Thema rectum und inversum. Symmetrie der Fugenkomplexe. (Vgl. Tabelle auf Seite 132.)

Es möge hier noch eine zusammenstellende Übersicht über die verschiedenen vorgeschlagenen oder durchgeführten Ordnungen des Werkes folgen. Die endgültige neue Aufstellung ist zugleich in einer Thementabelle im Anhang (Seite 132) der Ausgabe beigegeben. Die Nummern im folgenden beziehen sich stets auf diese Tabelle.

I. Berliner Autograph	II. Original- ausgabe	III. Moritz Hauptmann	IV. Bachausgabe Nägeli, Peters	V. F. W. Rusts Vorschläge	VI. Hugo Riemann	VII. Endgültige Anordnung
I III II	I II III IV	I II III IV	I II III IV	I II III IV	I II III IV	I II III IV
	V VI VII	V VI VII	V VI VII	V VI VII	V VI VII	V VI VII
V IX (X) VI	VIII IX X XI	VIII XI IX X	VIII IX X XI	VIII IX X XI	VIII XI X IX	VIII IX X XI
VII						
XII a, b VIII XI (XV)	XVIII b, a XVI b, a (X)	nicht angegeben	XVIII a, b XVI a, b Nägeli u. Peters wie O.A. (X)	XV XII XIV XIII	XVIII a, b XVI a, b (X)	XII XIII XIV XV
XVIII a, b Von hier ab scheint der Plan umgeworfen zu sein.	XV XII XIV XIII		XV XII XIV XIII	XVI a, b XVIII a, b	XII XIV XIII XV	XVI a, b XVII a, b XVIII a, b
Es folgen: XVI a, b XV				XIX fortgelassen	XIX a XIX b XIX c XIX d	XIX a XIX b XIX c (XIX d)
Auf losen Blättern: XVII a, b XIX a XIX b XIX c Choral IV, X, XIII, XIV } fehlen	XVII a, b XIX a XIX b XIX c Choral		XVII a, b XIX a XIX b XIX c Choral fortgelassen	XVII (?) Choral fortgelassen	Choral fortgelassen XVII a, b als Anhang	Choral

IVa. BIBLIOGRAPHIE DER HANDSCHRIFTEN UND DRUCKE DER KUNST DER FUGE; FEHLERVERZEICHNISSE.

1. Das berliner Autograph.

Das berliner Autograph, welches aus dem Besitze Pölchaus stammt und in der Preußischen Staatsbibliothek unter der Signatur P. 200 aufbewahrt wird, besteht aus zwei gesonderten Teilen: einem ersten zusammenhängenden in Hochfolio auf 20 Blatt, Format 21×33,5 cm, welcher einen älteren Entwurf mit den Contrapuncten I, II, III, V, VI, VII, VIII, IX, (X), XI, XII, (XV), XV, XVI, XVIII in teilweise älterer Gestalt enthält und in völlig andrer Reihenfolge als in der Originalausgabe (vergleiche darüber Bach-Jahrbuch 1924, Seite 64ff). Das Autograph ist von Pölchau in einen gelben Pappband gebunden worden und befindet sich in tadellosem Zustand. Immer je zwei Bogen Papier sind ineinandergelegt und 38 Seiten davon Notentext. An dem in Kürze erscheinenden Faksimileband, der die sämtlichen auf die Kunst der Fuge bezüglichen Autographe in Lichtdruck bringen wird, wird man das Autograph besser studieren können, als es eine langwierige Beschreibung ermöglicht.

Der zweite Teil des Autographs besteht aus losen Blättern, von denen ein Doppelblatt in Hochfolio 21×33,5 cm, die erste noch nicht durchkorrigierte Niederschrift von Contrapunctus XVII enthält. Fünf lose Blätter Querfolio, 33,5×21 cm. tragen, nur auf der Vorderseite beschrieben, das Fragment der unvollendeten Schlußfuge, vielleicht das kostbarste Bachautograph, das auf uns gekommen ist. Auf der Rückseite des Blattes IV befindet sich jenes so wichtige Fehlerverzeichnis, das von den Seiten 21—35 der Originalausgabe reicht. Es ist auf Seite XXI f. bei dem Gesamtverzeichnis der Fehler der Originalausgabe abgedruckt.

Auf weiteren drei losen Blättern in Querfolio, 33,5×21 cm. befindet sich eine für die Übertragung auf die Kupferplatten bestimmte nicht autographe Abschrift des Augmentationscanons.

Getrennt von diesen Blättern findet sich ein weiteres kostbares Manuskript auf dem letzten Blatte des Autographs der Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch . . .“ (B.B.P. 271). Es ist die Niederschrift des Chorals „Vor deinen Thron tret ich hiermit“, welchen Bach wenige Tage vor seinem Tode in seiner Blindheit dem Schwiegersohne Altnikol in die Feder diktierte. Die genaue Beschreibung dieses Manuskripts findet sich auf Seite XX dieses Vorwortes.

Es folgt nun ein Verzeichnis der Abweichungen und Fehler der Autographe.

A) Der Hauptteil des Autographs.

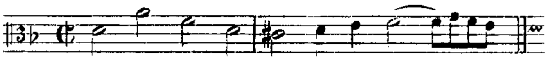
Seine Stärke beträgt zehn Bogen in Hochformat, von denen immer zwei und zwei ineinander gelegt sind, darunter 38 Seiten Notentext. Der äußere (nicht autographe) Titel lautet:

„Die Kunst der Fuga
d. Sig. Joh. Seb. Bach.“

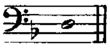
Von sämtlichen Sätzen tragen nur die beiden Kanons Überschriften. Die übrigen, der Orientierung halber nötig, stehen deshalb in Klammern.

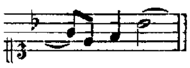
1. [Contrapunctus I.]

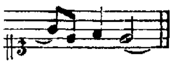
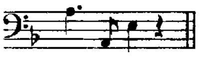
(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 3ff.)

Notierung: 

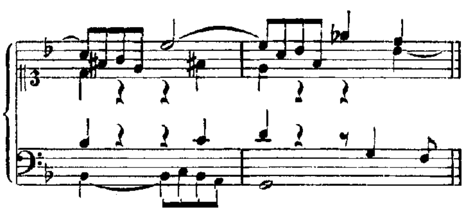
Lesarten:

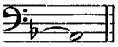
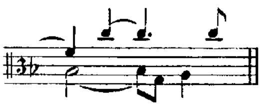
Takt 13: 

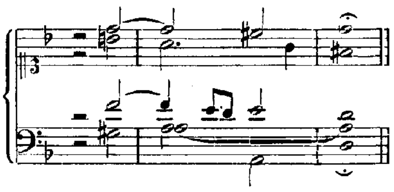
Takt 17: 

Takt 23:  Takt 28: 

Takt 52: im Alt und Tenor nicht *h*, sondern *b*.

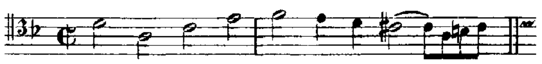
Takt 61 und 62: 

Takt 65:  Takt 67, Alt und Tenor: 

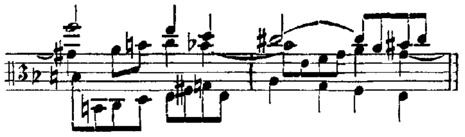
Takt 72 bis 74:  Die folgenden 4 Takte fehlen.

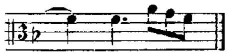
2. [Contrapunctus III.]

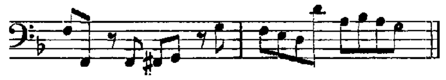
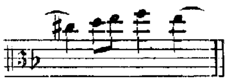
(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 12ff.)

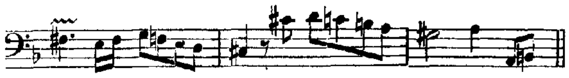
Notierung: 

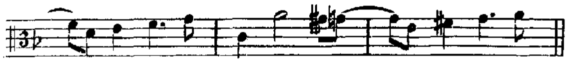
Lesarten:

Takt 11 und 12: 

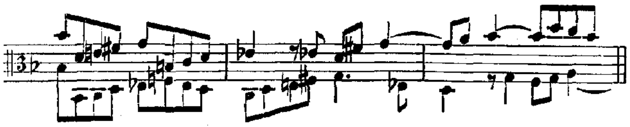
Takt 16: 

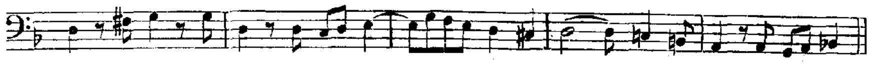
Takt 23 und 24:  Takt 25: 

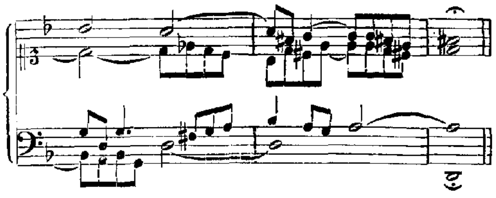
Takt 27 bis 29: 

Takt 39 bis 41: 

Takt 44, Baß: *f*, nicht *fis*. ‖ Takt 45:

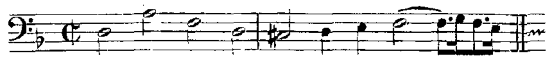
Takt 50 bis 52 im Alt und Tenor:
(Takt 50 mit *a* im Sopran) 

Takt 55 bis 59: 

Takt 68 bis 71:  Die 2 folgenden Takte fehlen.

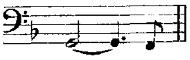
3. *[Contrapunctus II.]*

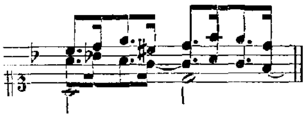
(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 7ff.)

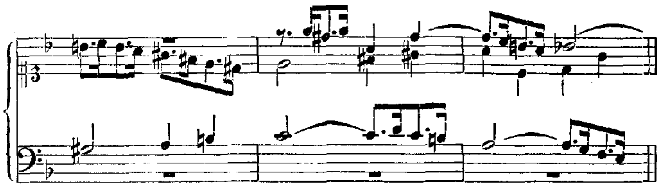
Notierung: 

Lesarten:

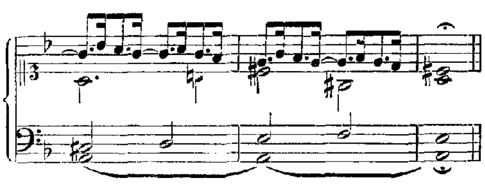
Takt 16, letzte Note im Sopran: *b*. (Tenor *gis*.) ‖ Takt 17: nicht *cis*, sondern *c* im Alt.

Takt 20: 

Takt 38: 

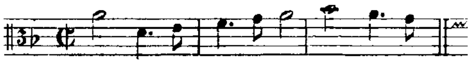
Takt 40 bis 42: 

Takt 57, Sopran: *c*, nicht *cis*, auf dem zweiten Viertel.

Takt 76 bis 78:  Die übrigen 6 Schlußtakte fehlen.

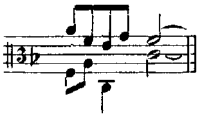
4. *[Contrapunctus V.]*

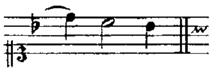
(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 23 ff.)

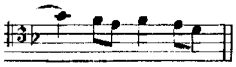
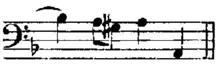
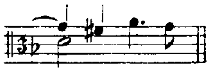
Notierung: 

Lesarten:

Takt 16, Sopran: *e* ganze Note.

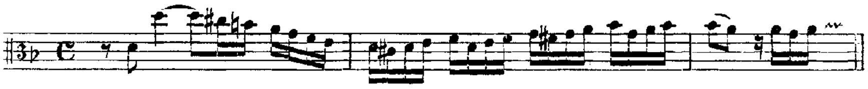
Takt 36, Alt und Tenor:  Die spätere Lesart ist jedoch bereits angemerkt.

Takt 74: 

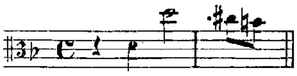
Takt 84:  Takt 85:  Takt 86: 

5. *[Contrapunctus IX.]*

(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 49 ff.)

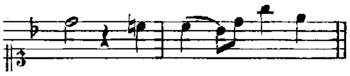
Notierung: 

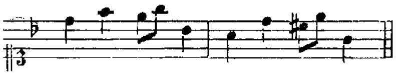
Die für den Druck bestimmte Schreibart ist jedoch durch folgende, jenen Takten vorangestellte Anmerkung angedeutet:



Lesarten:

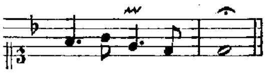
Takt 5, sowie Takt 12 fehlen dort im Alt, hier im Sopran die Pralltriller.

Takt 17 und 18: 

Takt 20 und 21: 

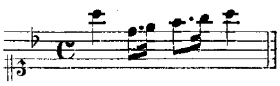
Takt 26, Baß: *w* statt *tr*.

Takt 101, Alt: *c*, nicht *cis*.

Takt 129 und 130: 

6. *[Contrapunctus (X).]*

(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 128, Anhang.)

Notierung: 

Die beiden unbedeutenden Abweichungen, die Takt 25 im Tenor, Takt 75 ebenfalls im Tenor vorkommen, sind offenbare Druckfehler in der Originalausgabe. Letztere liest dort die halbe Note *b* ohne Trillerzeichen, und im zweiten Falle die erste Viertelnote *e*, nicht *es*. (Siehe das Fehlerverzeichnis auf Seite XXIV.)

7. *[Contrapunctus VI.]*

(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 28 ff.)

Notierung: dieselbe wie in der Originalausgabe.

Lesarten:

Takt 20, Alt: Zweimal das Zeichen ⁓ statt *tr*.

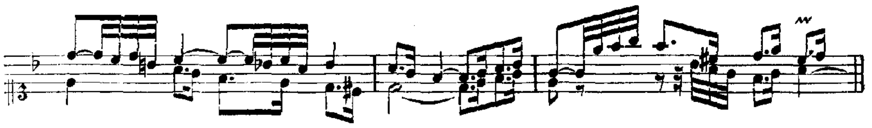
Takt 31, Sopran: Auf dem vierten Viertel ein Pralltriller.

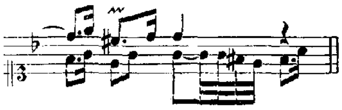
Takt 39:

Sopran: Takt 40 auf dem dritten, Takt 49 auf dem vierten Viertel Pralltriller.

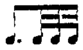
Takt 43, Baß: Auf dem zweiten Viertel ⁓, statt *tr*.

Takt 44 bis 46:

Takt 47 bis 49: 

Takt 74: 

Am Schlusse die Bemerkung „Corrigirt",

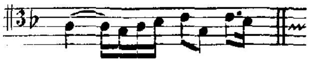
die sich besonders auf die Umschreibung der ursprünglichen Notengruppen:  in die klarer und bestimmter ausgesprochene Einteilung: bezieht. (Siehe darüber Jahrgang 23, Seite 21 des Vorwortes unter 3.)

8. *[Contrapunctus VII.]*

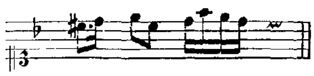
(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 35 ff.)

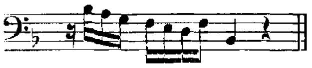
Notierung: dieselbe wie in der Originalausgabe.

Lesarten:

Takt 11: 

Takt 15, Baß: Auf dem vierten Viertel ein Pralltriller.

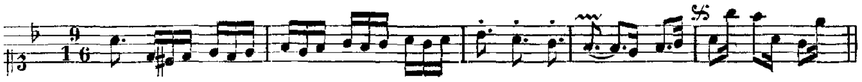
Takt 35: 

Takt 53: 

9a. *[Contrapunctus XII.]*

Canon in Hypodiapason.

(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 126 ff.)

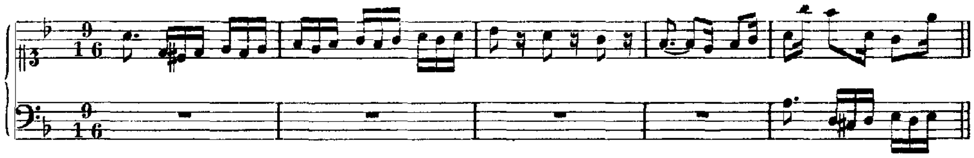
Notierung:  u. s. f.

9 b. [Contrapunctus XII.]

Resolutio Canonis.

(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 72.)

Notierung:



Lesarten:

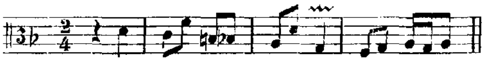
Takt 9: desgleichen.

Takt 85 (demzufolge auch 4 Takte später in der Baßstimme) liest das Autograph auf dem fünften Sechzehntel *c* (nicht *cis*). Im übrigen bestehen die Varianten nur in einigen Abweichungen der Verzierungen, worauf indessen um so weniger ankommen dürfte, da Bach selbst in diesen beiden autographen Niederschriften keinen Wert auf ihre Kongruenz gelegt hat. Besonders findet sich nicht der Vorschlag in Takt 4, 8, 11, 15 usw. entsprechend in Takt 80, 84, 87, 91, welche in unserer Ausgabe durchweg aber in Klammern gesetzt wurden.

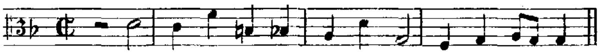
10. [Contrapunctus VIII.]

(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 41 ff.)

Notierung:



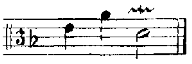
Darüber, am Rande rechts, die mit Bleistift geschriebene Bemerkung: „Folgendes muss also geschrieben werden":



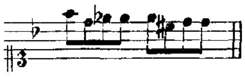
Lesarten:

Fehlende Triller: Takt 23, 37, 63, 69, 83, 117, 133, 149, 154, 172, 184.

Takt 51:

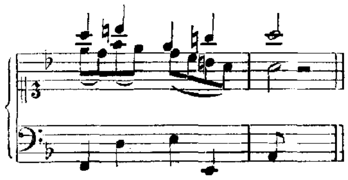


Takt 89:

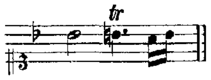


Takt 115, Alt: erstes Viertel *fis* (nicht *f*).
Takt 117, Baß: drittes Viertel *d b* (nicht *d h*).
Takt 120, Alt: erstes Viertel *d b* (nicht *d h*).

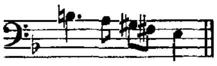
Takt 123:



Takt 139:



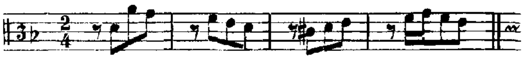
Takt 167:



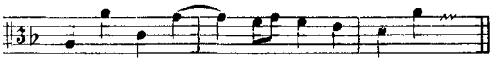
Takt 172 und 184, Alt: *f e* (nicht *f es*) auf dem dritten Viertel.

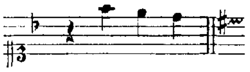
11. [Contrapunctus XI.]

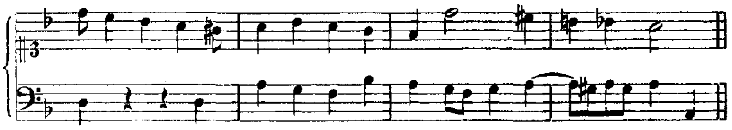
(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 62 ff.)

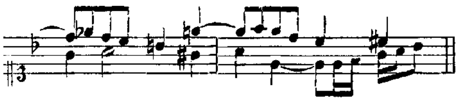
Notierung: 

Lesarten:

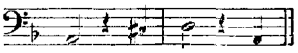
Takt 8: 

Takt 21: 

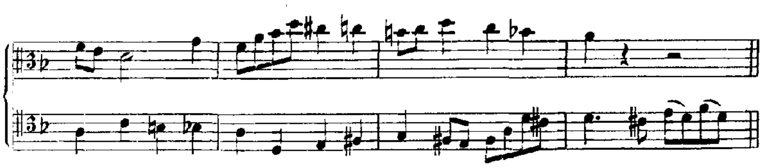
Takt 23 bis 26, Alt: / Baß: 

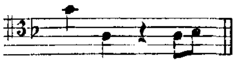
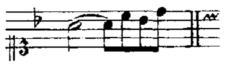
Takt 50 und 51, Sopran: / Alt: 

Takt 56: Sopran:

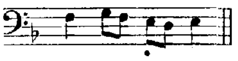
Takt 57 und 58: 

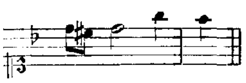
Takt 68, Alt: *b a* auf dem vierten Viertel, nicht *h a*.

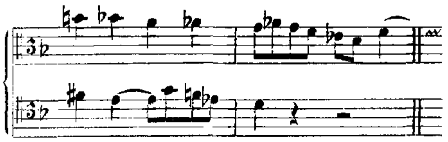
Takt 76 bis 79, Alt: / Tenor: 

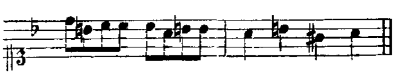
Takt 83:  Takt 87: 

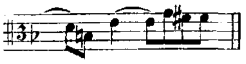
Takt 92, Alt: nicht *cis*, sondern *c*.

Takt 94: 

Takt 101: 

Takt 144 ff., Alt: / Tenor: 

Takt 150 f.: 

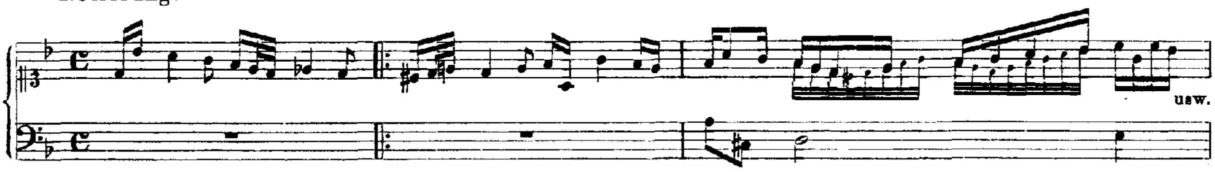
Takt 155: 

12a. [Variante zu Contrapunctus XV aufgelöst.]

Canon in Hypodiatessaron al roverscio e per augmentationem perpetuus.

(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 124.)

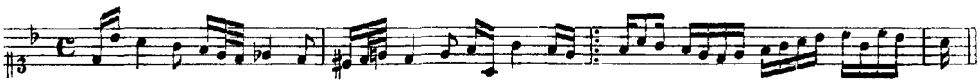
Notierung:



12b. [Variante von Contrapunctus XV aufgelöst.]

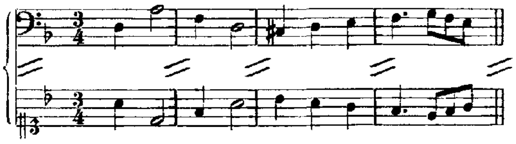
Canon in Hypodiatessaron al roverscio e per augmentationem perpetuus.

(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 126.)

Notierung: 

13. [Contrapunctus XVIII, a, b.]

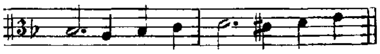
(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 101ff.)

Notierung: 

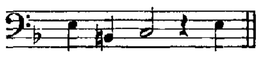
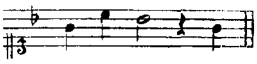
Lesarten:

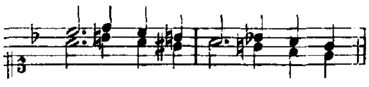
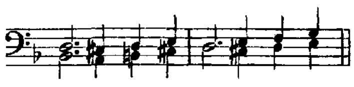
Takt 8, Tenor 1: *b* (nicht *h*).

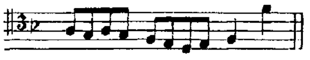
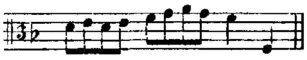
Takt 8, Sopran 2: *f* (nicht *fis*).

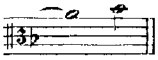
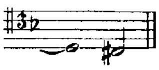
Takt 6 und 9, Alt: 

Takt 9, Baß 1: ohne Triller.

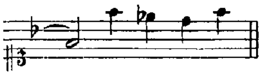
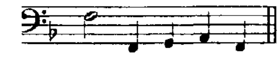
Takt 16, Baß 1:  Umkehrung: 

Takt 17, Sopran 1: Alt 1:  Umkehrung: 

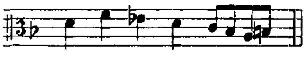
Takt 22, Tenor 1:  Umkehrung: 

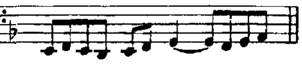
Takt 23, Alt 1:  Umkehrung: 

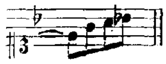
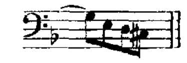
Takt 24, Baß 1: ohne Triller.

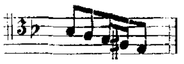
Takt 33, Sopran 1:  Umkehrung: 

Takt 35, Sopran 1: *d es f g a* (nicht *d e fis g a*); — Baß 1: ohne Triller und Nachschlag.

Takt 39, Alt 2: 

Takt 48, Baß 2: 

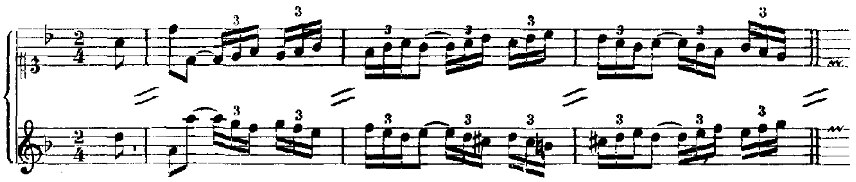
Takt 49, fünftes und sechstes Viertel im Sopran 1:  Umkehrung: 

Takt 55, Tenor 1, Viertel 5 und 6:  Umkehrung:

Takt 56: ohne Fermaten.

14. [Contrapunctus XVI, a, b.]

(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 85 ff.

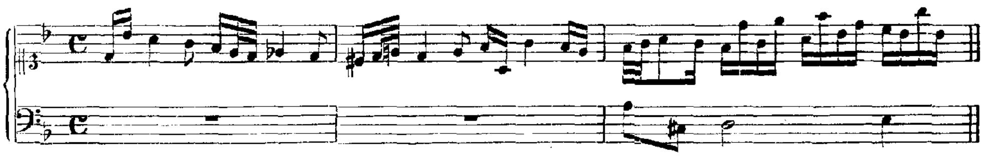
Notierung: 

Lesarten:
Takt 11, Baß 1: ohne Triller.
Takt 48, Baß 1: Pralltriller (nicht Triller).
Takt 52, Sopran 1: letzte Note *h* (nicht *b*).
Takt 59: ohne Fermaten.
Takt 61, Sopran 1: Pralltriller (nicht Triller).
Takt 71: ohne Fermaten.

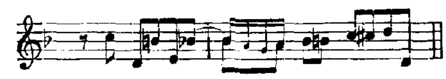
15. [Contrapunctus XV.]

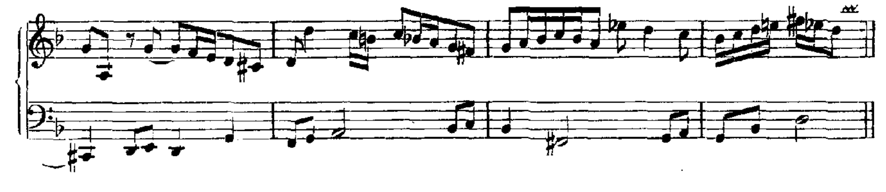
Canon al roverscio et per augmentationem.

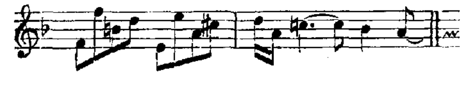
(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 81 ff.)

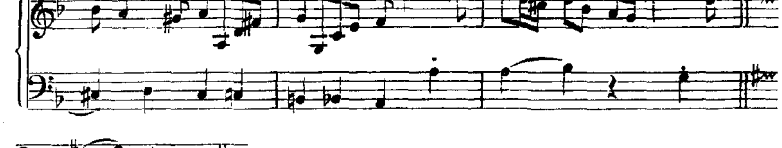
Notierung: 

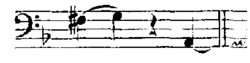
Lesarten:
Sopran: Takt 6, zweites Viertel *b d* (nicht *h d*); Takt 8, zweites Viertel *es g* (nicht *e g*).

Takt 21 und 22:  Vgl. die Umkehrung im Basse weiter unten.

Takt 36 ff.: 

Takt 43: 

Takt 47 ff.: 

Takt 51: 

Die Umkehrung weist dieselben Abweichungen auf.
Takt 106, Baß: *d c b c* usf. (nicht *d c h c*).

B) Die drei Beilagen.

Beilage Nr. 1.

16. [Contrapunctus XV.]

Canon per Augmentationem contrario motu.

(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 81 ff.)

Diese Beilage, die den vorhergehenden Kanon in letztwilliger Fassung überliefert, besteht aus drei losen Blättern in Querformat, welche nur auf einer Seite beschrieben und mit Öl getränkt sind. Die mit Tinte gezogenen Linien dürften behufs Übertragung auf eine präparierte Platte vor Niederschrift der Noten und vor Durchsichtigmachung des Papiers mit Bleistift überzogen worden sein. Die Raumverhältnisse sind etwas weiter als im Originaldruck, und übertreffen dieselben in der Höhe auf dem ersten Blatt um eine, auf dem zweiten um vier Linien des Notensystems (d. i. $1/_4$ bis $3/_4$ cm). Für technische Herstellung der uns überlieferten Originalausgabe können diese Blätter mithin nicht gedient haben. Auch die Paginierung derselben: Seite 26, 27, 28, stimmt nicht mit der jener Ausgabe, die den betreffenden Kanon erst auf Seite 48, 49 und 50 mitteilt. Es handelte sich wohl nur um eine ungefähre Übertragung der Raumverteilung.

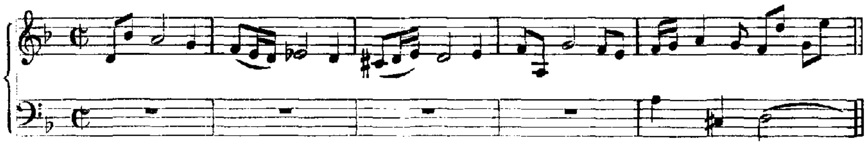
Die Überschrift des Komponisten lautet:

„*Canon p. Augmentationem contrario motu*".

Daneben findet sich nachstehender Zusatz von C. Ph. E. Bach:

„NB. Der seel. *Papa* hat auf die *Platte* diesen Titul stechen lassen, *Canon per Augment. in Contrapuncto all Octava,* er hat es aber wieder ausgestrichen auf der Probe *Platte*, u. gesetzet wie vorstehet".

Notierung:



Abweichende Lesarten sind nicht vorhanden.

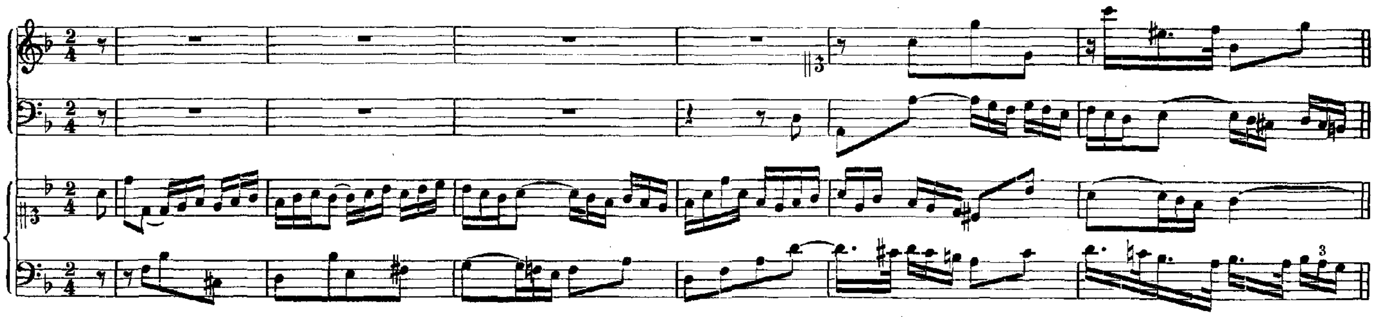
Beilage Nr. 2.

Sie besteht nur aus einem, auf allen vier Seiten zwar eng, aber sehr rein beschriebenen Bogen in Hochformat. Bei der inversa ist deutlich zu erkennen, wie zuerst die drei Stimmen der Fuga XVI geschrieben und die freie vierte Stimme dann hineingesetzt wurde, wobei sich auch viele Korrekturen finden. Das Autograph scheint eine erste nicht endgültige Niederschrift darzustellen. Fehler siehe unter Seite XXVI. Es enthält:

17a. [Contrapunctus XVII a.]

(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 93 ff.)

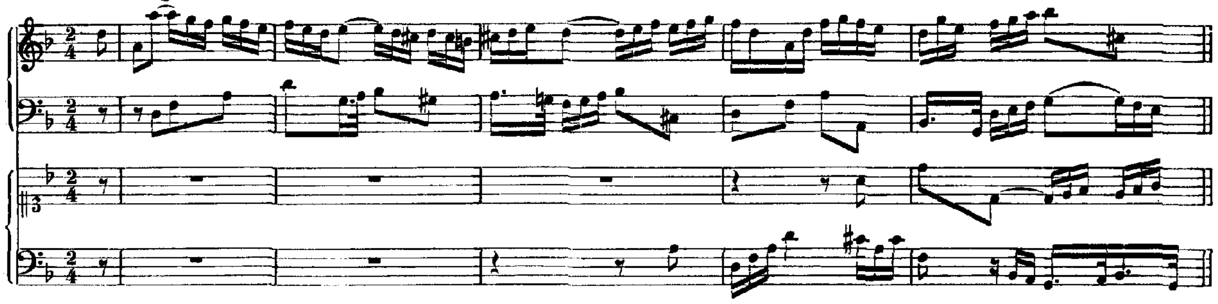
Notierung:



17b. [Contrapunctus XVIIb.]

(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 93 ff.)

Notierung:



Lesarten:

Die Verschiedenheiten zwischen Autograph und Originalausgabe beruhen auf offenbaren Druckfehlern des letzteren. Für die Fehler des Autographs vgl. S. XXVI.

Der Einheitlichkeit halber wurde die Fuge (wie zweifellos von Bach beabsichtigt, da es auch bei Contrapunctus XVI geschah) in doppelten Notenwerten wiedergegeben, die Notierung überhaupt in allem an Contrapunctus XVI ausgeglichen.

Beilage Nr. 3.

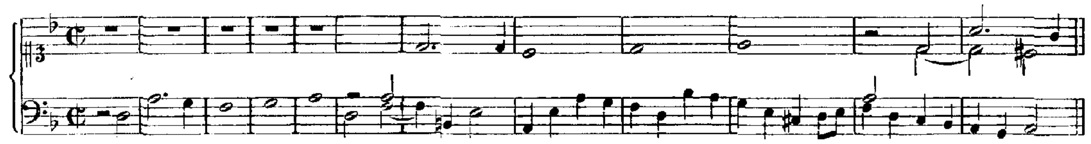
18. [Contrapunctus XIX.]

(Vgl. vorliegende Ausgabe S. 107 ff.)

Die Beilage besteht, ähnlich wie die erste, aus fünf losen, nur auf einer Seite beschriebenen Blättern in Querformat. Auf Rückseite des vierten Blattes befindet sich ein autographes Fehlerverzeichnis, das den Originaldruck von Seite 21 bis 35 betrifft. (Vorliegende Ausgabe Seite 39—68.) Blatt 5 bricht in der Mitte der zweiten Zeile plötzlich ab. Es folgen die von Ph. Em. Bach geschriebenen Worte:

„NB. Über dieser Fuge, wo der Nahme
B. A. C. H im Contrasubject
angebracht worden, ist
der Verfasser gestorben."

Notierung:



Lesarten:

Auch hier finden sich, mit Ausnahme der Druckfehler der Originalausgabe, keine Verschiedenheiten vor.
Die Originalausgabe schließt mit dem Halbschluß Takt 233 ab.

Es sei noch auf die Arbeit von S. W. Dehn (vgl. S. XXX) hingewiesen. Dehn behauptet, es habe sich auf dem blauen Umschlag zu einer der Anlagen ein angeblich von Ph. Em. Bach geschriebenes Zettelchen mit der Aufschrift „Herr Hartmann hat das eigentliche" befunden. Dehn schließt daraus, ein gewisser Hartmann müsse also die fehlenden Teile des Stichmanuskriptes besessen haben. Seine Nachforschungen blieben erfolglos. Inzwischen ist das Zettelchen auch verschwunden. Weder Rust noch wir haben es zu Gesicht bekommen. Wir werden uns also wohl oder übel mit dem vorhandenen Autograph begnügen müssen.

Schlußbemerkung.

Im Berliner Autograph fehlen demnach vier Nummern der Originalausgabe:

1. Contrapunctus IV	Seite	16
2. Contrapunctus X	„	56
3. Contrapunctus XIII	„	75
4. Contrapunctus XIV	„	77

Dagegen bietet das nämliche Autograph durch den im Anhang wiedergegebenen

„*Canon in Hypodiatessaron al rovescio e per augmentationem perpetuus*"

ein besonderes Interesse, indem es zu der (S. 81) im Canon per Augmentationem in Contrario Motu gestellten Aufgabe, noch jene zweite, ältere Lösung mitteilt.

19. Manuskript des Chorals.

„Vor deinen Thron tret ich hiemit.“

Die Niederschrift von Bachs letzter musikalischer Äußerung findet sich in einem Sammelband der B.B. P. 271, welches die sechs Orgeltrios, die 18 sogenannten großen Choräle und die 1747 geschriebenen Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her“, vereinigt. Auf der letzten Seite, die oben noch den Schluß der genannten Variationen trägt, findet sich unser Choral, wie ihn Bachs Schwiegersohn Altnikol nach dem Diktat des blinden Mannes, wenige Tage vor seinem Ende niederschrieb.

Wer dies Blatt in der Hand gehabt, und den wunderbaren Choral gespielt hat, der wird einen Schauer ehrfürchtiger Ergriffenheit verspürt haben, wie er von den ganz großen Äußerungen der ganz großen Menschen ausgeht.

Lassen wir Rust sprechen (Vorwort zu B.W. XXV, 2, Seite XX ff.).

Die Handschrift P. 200 stammt aus dem Nachlasse Philipp Emanuels, ging in den Besitz Pölchaus über und kam von dort auf die Preußische Staatsbibliothek.

„Wie man so manches zwischen den Zeilen lesen kann, so auch hier. Bekanntlich ging bei unserem Meister eine durch Überanstrengung und Alter hervorgegangene Augenkrankheit allmählich in völlige Blindheit über, deren Operation ihm nach einem fast halbjährigem Leiden den Tod brachte. Die Handschrift bietet dazu eine selbstredende, ergreifende Illustration. Bemerkbar macht sich das erste Stadium der Krankheit, Seite 140 und 142, durch die plötzlich auftretende Handschrift Altnikols, der zu Anfang 1749 sein Schwiegersohn geworden war. Bei Bach zeigte sich noch einmal unmittelbar darauf vorübergehende Besserung. In bestimmten, kräftigen Zügen begegnen wir einer Reinschrift der Choralvariationen Vom Himmel hoch, die Bach bereits 1747 durch den Stich veröffentlicht hatte, hier aber mit verbesserten. Lesarten in neuer Ordnung eigenhändig wiedergibt. Es war das letzte Aufgebot des schwindenden Sehvermögens: Aber in dem umnachteten Körper lebte und webte im alten Glanze jene Gotteskraft, die ihn zum musikalischen Apostel erhob. Noch einmal wollte sie zeugen und reden, und ging auf das Lied einer früheren Zeit zurück, das sie hier in verklärter, vollendeter Gestalt zur Erscheinung bringt. Waltete bei dieser Wahl vielleicht die Erinnerung an seine erste Frau, die er einst verreisend, wohl und munter verließ, um sie, ahnungslos zurückkehrend, auf dem Friedhofe schlummernd wieder zu finden? War die Urgestalt im Orgelbüchlein eine Gedenktafel für sie, die er auf dem Sterbebette noch einmal aufschlug? Damals hatte er die geistliche Dichtung ‚Wenn wir in höchsten Nöten sein‘ im Sinne; jetzt aber ließ er durch seinen Schwiegersohn, dem er den Choral in die Feder diktierte, die Überschrift ändern, und zwar mit der ausgesprochenen Beziehung auf das Lied: ‚Vor deinen Thron tret ich hiermit‘. Leider ist der Schluß von diesem Diktat abhanden gekommen, das im ganzen noch 25 und einen halben Takt zählt. Aber schon bis dahin kennzeichnet die Schrift alle die Ruhepunkte, die sich der Kranke gönnen mußte, nicht minder aber auch die Hindernisse, die dem Schreiber seine Arbeit in dem Zimmer des Augenleidenden erschwerten. Die versiegende Tinte ward von Tag zu Tag wässriger. Schwer verhangene Fenster und ein mattes Dämmerlicht beeinflußten die Deutlichkeit der Noten zu ihrem Nachteile. Ein trübes, trauriges Bild, das in dem Beschauenden unwillkürlich den Eindruck hervorruft, wie in der Werkstatt des Meisters alles dem Ende und der ewigen Ruhe zuneigte.“

Der Text des Chorals war nicht willkürlich gewählt. Es waren die letzten Worte, die der Meister zu den Menschen und zu seinem Gotte sprach, bevor er in das ewige Reich einging.

[Vgl. auch B.W. XV, Seite XL ff., B.W. XV, Seite XVI ff., B.W. XXV, 2, Seite XX ff.]

Das Manuskript ist sehr korrekt.

Der einzige authentische Druck, der uns auch die Kenntnis des verlorengegangenen Schlusses vermittelt, befindet sich auf Seite 66/67 der Originalausgabe der Kunst der Fuge.

Wie diese Ausgabe überhaupt von Willkürlichkeiten und Fehlern voll ist, so ist darin der Titel des Manuskriptes verändert worden in „Wenn wir in hoechsten Noethen sein“. Die einzelnen Druckfehler sind auf Seite XXVII verzeichnet.

Der Vollständigkeit halber sei angeführt, daß die Preußische Staatsbibliothek noch eine Reihe alter Abschriften des ganzen oder teilweisen Werkes besitzt, welche aber, da sämtliche von der Originalausgabe kopiert ohne jedes Interesse für die Textrevision sind. Es handelt sich um die Manuskripte:

P. 201	
P. 624	St. 451—54
P. 656	Am.Bibl. 58
P. 825	Am.Bibl. 81
P. 298	
P. 835	

2. Die Originalausgabe von 1750 (52).

Fundorte: 1. Ausgabe von 1750. Amalienbibliothek. Nr. 58b.
2. Ausgabe von 1752. B.B.; B.B. Sammlung Hauser[1]); Amalienbibliothek. Nr. 114. Dabei das Blatt mit dem Vorbericht herausgeschnitten; Leipziger Stadtbibliothek.

Ein Band von 67 Seiten in Querfolio mit recht unschönem, plumpem Stich. Alle Stücke sind in Partitur und in den alten Schlüsseln notiert, was im übrigen in unserer Ausgabe genau reproduziert wurde. Auf den Seiten 15, 25, finden sich verschnörkelte Zierleisten, deren eine ein unentzifferbares

[1]) *Dies Exemplar hat Rust nicht gekannt. Der Text ist aber mit den übrigen völlig identisch.*

Monogramm, in welchem man die Buchstaben A. A. lesen könnte, enthält. Der Druckort und Stecher sind nicht angegeben. Es ist auch nicht gelungen irgend etwas Näheres darüber festzustellen. Soviel ist wahrscheinlich, daß der Stich nicht, wie es FORKEL (Bach; Seite 52) überliefert von BACHS Söhnen ausgeführt worden, zum mindesten nicht der zweite Teil, denn man kann, wie auch RUST meint, füglich solche Nachlässigkeiten nicht einem denkenden Musiker zutrauen.

Die Anordnung, die schon die Tabelle auf Seite IX brachte, kann man deutlicher aus dem weiter unten folgenden Fehlerverzeichnis zur Originalausgabe ersehen.

Die Richtigkeit der Anordnung von Contrapunctus I—XI geht eindeutig aus dem weiter oben mitgeteilten autographen Fehlerverzeichnis BACHS hervor. Anscheinend war es kurz vor des Meisters Tode angefertigt, da es auf der Rückseite eines der Blätter der unvollendeten Schlußfuge steht. Der Stecher hat es offenbar nicht bemerkt, denn die Korrekturen sind nicht berücksichtigt.

Über die von Contrapunctus XII bis zum Schlusse herrschende Verwirrung ist schon berichtet worden. Sie ist nur dadurch zu erklären, daß BACH sich in der letzten Zeit seiner tödlichen Augenkrankheit und Operationen nicht mehr um den Stich kümmern konnte und man gar nach seinem am 28. Juli erfolgten Tode in der Verwirrung dem Stecher alle Manuskripte aus seiner letzten Zeit überließ, der nun auf seine Weise versuchte, damit fertig zu werden. Auch weilten die erwachsenen Söhne alle von Hause fern, und Frau, Töchter sowie der 15jährige Johann Christian waren in Fragen so schwieriger Musik gewiß nicht unterrichtet.

Der Notentext der fünf allein noch vorhandenen Exemplare der Originalausgabe ist völlig identisch. Anders steht es aber mit den ersten beiden Blättern auf denen sich Titel und Vorrede befinden. Der Titel von 1750 wurde in der Tat zusammen mit dem kurzen Vorwort (wie es das Exemplar der Amalienbibliothek einzig aufweist) im Jahre 1752 ersetzt, als man den Stich mit einer Einleitung des berühmten MARPURG noch einmal auf den Markt brachte.

Natürlich veränderte man nur die ersten beiden Blätter und es handelt sich nicht etwa, wie RUST meinte, um eine zweite Auflage.

Zu dem marpurgischen Vorwort, das vorliegendem Bande zusammen mit den Titelblättern im Faksimile beigegeben wurde, und welches auch heute noch sehr aktuell ist, habe ich nichts hinzuzufügen.

Ich lasse nun ein Verzeichnis der sämtlichen Fehler der Originalausgabe folgen, welches im wesentlichen von RUST übernommen werden konnte. Das autographe Fehlerverzeichnis wurde ihm noch vorangestellt.

a) J. S. Bachs eigenhändig gefertigtes Fehlerverzeichnis zur Originalausgabe.

Wiederholt mußte davon berichtet werden, daß sich dasselbe auf der Rückseite des vierten Blattes zur letzten, unvollendeten Fuge befindet, und weder vom Stecher noch vom Herausgeber der Originalausgabe benutzt wurde. Nach verschiedenen Richtungen hin von höchstem Wert, bezeugt es vor allem:

die Authentizität der Lesarten der Originalausgabe bis Contrapunctus XI
als Bachs letztwillige.

Obwohl nun die buchstäbliche Wiedergabe dieses Verzeichnisses keinen praktischen Nutzen für vorliegende Ausgabe haben kann, so liegt hier doch, den vorhandenen Originalausgaben gegenüber, ein Dokument von solcher Bedeutung vor, um auch in autographer Fassung bleibenden Wert zu behalten. Außerdem findet man es in dem Gesamtverzeichnis der Fehler für unsere Ausgabe praktisch übertragen, und durch Zeichen (*) kenntlich gemacht.

P(agina) 21 l(inie) 2 t(akt) 6 muß die Note vor dem letzten *fis g* heißen.
——— — 7 t. 6 fehlt eine halbe Taktpause.
——— — 6 t. 8 fehlt ein ♮.
——— — 9 t. 1 muß das ♮ in ein ♭ verwandelt werden.
p. 22 l. 2 t. 1 muß das erste *a* mit dem vorhergehenden gebunden sein.
—— – 11 t. 2 muß die letzte Note die folgende binden.
p. 23 l. 2 t. 9 muß vor der letzten Note ein ♮ sein.
—— l. 8 t. 9 muß hinter der ersten Note ein Punkt stehen.

p. 24 l. 2 t. 1 muß vor dem letzten *h* ein ♭ stehen.
—— l. 12 t. 11 fehlt ein Punkt.
p. 25 l. 2 t. 3 muß die letzte Note die folgende binden.
p. 26 l. 8 t. 6 fehlt ein Viertel im Anfange *d*, welches mit dem vorhergehenden gebunden sein muß.
p. 27 l. 10 t. 13 müssen vor den beiden letzten Noten ♯♯ stehen.
p. 27 l. 10 t. 14 muß vor dem *f* ein ♮ stehen.
—— —— t. 16 muß das ♯ vor der ersten Note deutlicher gemacht werden.
p. 28 l. 3 t. 2 muß aus dem ♭ ein ♮ gemacht werden.
—— l. 5 t. 6 muß aus dem ♮ ein ♭ gemacht werden.
—— l. 10 t. 2 muß die erste Note von der vorhergehenden gebunden sein.
p. 31 l. 4 t. 8 muß das ♯ weg.
—— l. 6 t. 11 ist etwas unrichtig.
p. 33 l. 10 t. 6 fehlt hinter der ersten Note ein Punkt.
p. 34 l. 7 t. 9 ist etwas geändert.
—— l. 12 t. 1 müssen *e d* zwei 8tel sein.
p. 35 l. 6 t. 6 ist das letzte ♯ unnütz.

b) Gesamtverzeichnis der Fehler in der Originalausgabe.

Ihre Berichtigung erfolgte:

a) nach dem Bruchstücke eines vom Komponisten selbst gefertigten Verzeichnisses auf der Rückseite des vierten Blattes zur letzten Fuge. (Siehe weiter unten die mit einem Stern bezeichneten 24 Anmerkungen.)

b) nach dem Berliner Autographe.

[Contrapunctus I] (O.A. S. 1—2).

Contrapunctus 1.

Alt, fehlt Takt 48 zu 49 die Bindung.
Sopran, fehlt Takt 68 zu 69 die Bindung.
Alt, fehlt Takt 77 zu 78 die Bindung.

[Contrapunctus II] (O.A. S. 3—5).

Contrapunctus 2.

Tenor, Takt 23. Letzte Note *c*, statt *cis*.
Alt, Takt 64. Vor *h* ein ♭, statt ♮. (Vergleiche den Tenor im folgenden Takte.)

[Contrapunctus III] (O.A. S. 6—8).

Contrapunctus 3.

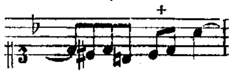
Takt 17 fehlt im Tenor die Bindung.

[Contrapunctus IV] (O.A. S. 8—12).

Contrapunctus 4.

[Contrapunctus V] (O.A. S. 12—15).

Contrapunctus 5.

Überschrift: Contrapunctur 5.
Takt 27, Sopran. Vor *h* ein ♮, statt ♭.
Takt 77, Sopran: 

Takt 82 zu 83 fehlt im Baß die Bindung.

[Contrapunctus VI] (O.A. S. 16—18).

Contrapunctus 6.

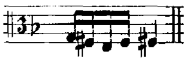
Takt 12, letztes Achtel im Alt:

Takt 51 sowie Takt 54 fehlen im Alt vom dritten zum vierten Achtel die Bindebogen.
Takt 51 fehlt im Tenor die erste Achtelpause.
Takt 72 fehlen im Sopran beim ersten, im Tenor beim dritten Viertel die Punkte.

[Contrapunctus VII] (O.A. S. 19—21).
Contrapunctus 7.

Takt 14 fehlt der Punkt beim ersten Achtel im Alt.
Takt 36 fehlt nach der ersten Achtelnote im Tenor die Achtelpause.

NB. Von den folgenden, bis Seite 68 reichenden Berichtigungen stammen die mit einem Stern bezeichneten aus der Feder J. S. Bachs selbst und sind für unsere Ausgabe nur umgeschrieben. Die buchstäbliche Wiedergabe siehe weiter oben S. XXII f.

Takt 59 fehlt im Sopran die Bindung zwischen *f* und *f*.
*Takt 60, zweite Hälfte, Alt: 

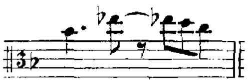
[Contrapunctus VIII] (O.A. S. 21—25).
Contrapunctus 8.

*Takt 6 fehlt im Basse eine halbe Taktpause.
*Takt 8 fehlt im Alt das ♮ vor *b*.
*Takt 14 steht im Alt statt des ♭ ein ♮.
*Takt 26 fehlt im Alt die Bindung zum vorhergehenden *a*.
Takt 46 fehlt im Sopran der Punkt bei *g*.
*Takt 62 fehlt im Alt die Bindung zum vorhergehenden *d*.
*Takt 81 fehlt im Alt das ♮ vor *b*.
Takt 87. Erste Note im Alt ein Achtel nebst Achtelpause. Falsche Übertragung aus dem Autograph, wo der Contrapunct in doppelt so kurzen Noten niedergeschrieben ist.
*Takt 105 fehlt im Alt der Punkt bei *a*.
Takt 119 fehlt im Sopran die Bindung zum vorhergehenden *a*.
*Takt 120 fehlt im Alt das ♭ vor *h*.
*Takt 165 fehlt im Baß der Punkt bei *g*.
*Takt 171 fehlt im Alt die Bindung zum vorhergehenden *b*.

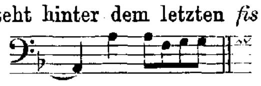
[Contrapunctus IX] (O.A. S. 26—28).
Contrapunctus 9.

*Takt 16 fehlt im Basse das erste Viertel *d*, desgleichen die Bindung zum vorhergehenden *d*.
*Takt 79 fehlen im Alt beide Kreuze.
*Takt 80 fehlt im Alt ein ♮ vor *f*.
*Takt 82 steht im Alt ein undeutliches Zeichen. Bach schreibt: „es muß das ♯ vor der ersten Note deutlicher gemacht werden".
*Takt 84, Tenor. Statt des ♮ steht ein ♭ vor *b*.
*Takt 104 steht im Sopran ein ♮, statt ♭ vor *e*.
*Takt 116 fehlt im Alt die Bindung zum vorhergehenden *f*.

[Contrapunctus X] (O.A. S. 29—31).
Contrapunctus 10.

Takt 32 fehlt im Tenor die Bindung zum vorhergehenden *d*.
*Takt 88 steht im Baß ein ♯ vor *e*.
*Takt 105, Alt:  Bach schreibt von dieser Stelle: ›ist etwas unrichtig‹. Vergleiche Seite 109, Takt 83, wo Autograph und Originaldruck übereinstimmen. (NB. Von Contrapunctus X fehlt das Autograph.)

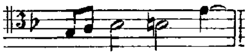
[Contrapunctus XI] (O.A. S. 32—36).
Contrapunctus 11.

Takt 47 fehlt im Alt hinter dem ersten Viertel *e* die Achtelpause.
*Takt 67 fehlt im Alt der Punkt beim ersten Viertel *e*.
*Takt 91 steht im Tenor ein ♭ vor *b*, statt ♮.
*Takt 94 im Basse liest *e d* als Sechzehntel.
*Takt 120 steht hinter dem letzten *fis* im Alt ein unnützes ♯.
Takt 130: 
Takt 167 fehlt im Basse das Kreuz.
Takt 177 fehlt im Soprane die Bindung zum vorhergehenden *g*.
Takt 177 fehlt im Tenor an der letzten Note der Achtelstrich.
Takt 180 fehlt im Alt die Bindung zwischen *a* und *a*.

[Contrapunctus XVIII b, a] (O.A. S. 37—40).

Contrapunctus 12.

Takt 39 des zweiten Basses das ♭ vor *e*.

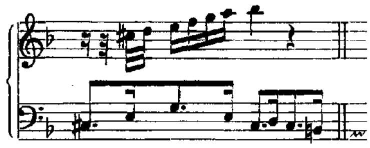
Takt 48 im Tenor 1:  Vergleiche auch die Umkehrung.

Takt 47, Alt 2. Siehe das Verzeichnis der Fehler im Autograph.

[Contrapunctus XVI b, a] (O.A. S. 41—44).

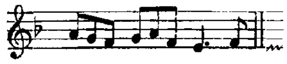
Contrapunctus.

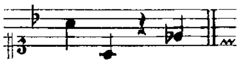
Takt 15, Baß 2. Siehe das Verzeichnis der Fehler im Autograph.
Takt 19, Baß 2. Bei *b* fehlt der Punkt.
Takt 20, Baß 2. Das erste Viertel *d* ohne Punkt.
Takt 21, Baß 2. Zwischen *g* und *g* fehlt die Bindung.
Takt 24, Sopran 2: *a g fis e fis*, statt *a g f e fis*.
Takt 26, Alt 1: *c d es f es*, statt *c d e f es*.
Takt 32, Baß 1: fehlen sämtliche Punkte.
Takt 34 fehlt im Baß 2 das ♭ vor *e*.
Takt 38 fehlt im Baß 2 das erste ♮ vor *b*.

Takt 46: 

Vergleiche die Umkehrung.

Takt 47, Baß 2: fehlt die erste Achtelpause.

Takt 49, Sopran 1: 

Takt 49, Alt 2: 

Takt 66, Sopran, 2 fehlt der Punkt bei *g*.
Takt 66—68 fehlen im Alt 2 die Bindungen zwischen *g* und *g*.

[Contrapunctus (X) (Anhang)] (O.A. S. 45—47).

Contrap.

Takt 25 fehlt im Tenor das Trillerzeichen.
Takt 75 fehlt im Tenor das ♭ vor *e*.

[Contrapunctus XV] (O.A. S. 48—50).

Canon per Augmentationem in Contrario Motu.

Takt 23—24: die Vorschläge müssen Achtel sein.
Takt 48 zu 49: Bindung im Basse zwischen *a* und *a*. Vergleiche auch die Umkehrung Takt 100 im Sopran.

[Contrapunctus XII] (O.A. S. 51—52).

Canon alla Ottava.

Über die Vorschläge siehe Seite XIV.

[Contrapunctus XIV] (O.A. S. 53—56).

Canon alla Decima.

Takt 12 fehlen im Basse die Sechzehntel-Striche.
Takt 35 fehlt im Sopran die erste Bindung. Vergleiche die Umkehrung Takt 74 im Basse.
Takt 68 stehen im Soprane zwei Achtelpausen.
Takt 72 fehlt im Basse die eingeklammerte Note *b*. Vergleiche Takt 29 die Oberstimme.
Takt 73 besteht im Basse die zweite Notengruppe aus fünf Sechzehnteln.

[Contrapunctus XIII] (O.A. S. 55—59).

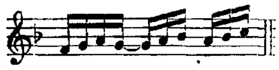
Canon alla Duodecima.

[Contrapunctus XVIIa] (O.A. S. 57—58).

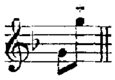
Fuga a 2 Clav.

NB. Von den kleineren Fehlern, als vergessenen Punkten, Bindungen, Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Strichen können sowohl hier, als in der folgenden Fuge nur die wichtigsten mitgeteilt werden, da deren vollständige Mitteilung zu weit führen und, angesichts des Autographes, zwecklos sein würde.

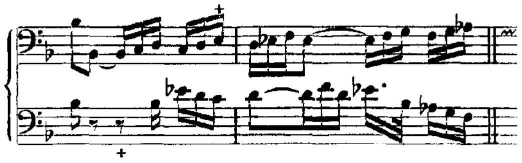
(Obere Systeme.)

Takt 2: 

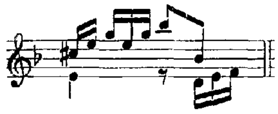
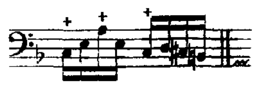
Takt 4 zu 5 fehlt die Bindung im Basse.

Takt 6, Klav. 1, letztes Viertel:  Ebendaselbst Klav. 2:

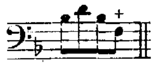
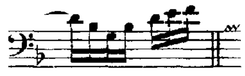
Klav. 1, Takt 21 fehlt in der Oberstimme die Bindung zwischen *e* und *e*.
Klav. 2, Takt 22 fehlt im Baß die Bindung zwischen *d* und *d*.

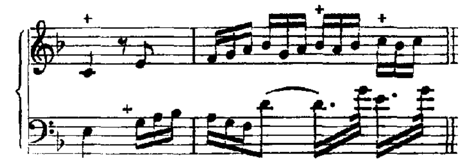
Takt 29 und 30: Klav. 1. Klav. 2. 

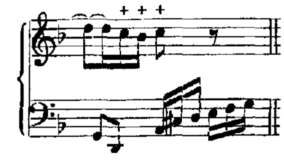
Takt 31. Siehe das Verzeichnis der Fehler im Autograph.
Klav. 1, Takt 34 fehlt im Basse die Bindung zwischen *b* und *b*.
Klav. 2, Takt 41 zu 42 fehlt in der Oberstimme der Bogen.

Klav. 2, Takt 45:  Klav. 1, Takt 46: 

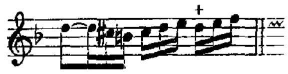
Klav. 1, Takt 47 fehlt in der Oberstimme die Sechzehntelpause.

Klav. 1, Takt 56:  Klav. 2, Takt 57: 

Klav. 2, Takt 59 und 60: 

Klav. 2, Takt 64: 

Klav. 1, Takt 63 fehlt im Basse die Bindung.

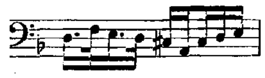
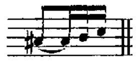
Klav. 2, Takt 67:  Vergleiche auch die Umkehrung.

Klav. 1, Oberstimme, Takt 15.
Klav. 2, Takt 68 fehlt im Basse das ♮ vor *c*.
Schlußtakt ohne Fermaten.

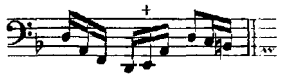
[Contrapunctus XVIIb] (O.A. S. 59—60).

Alio modo. Fuga a 2 Clav.

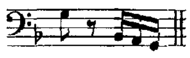
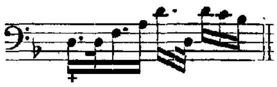
(Untere Systeme.)

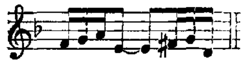
Klav. 2, Takt 6:  statt:  Im Autograph könnte man den etwas undeutlichen Bogen allerdings für die Note *a* ansehen; allein dem widerspricht daselbst der einfache Achtel-Balken.

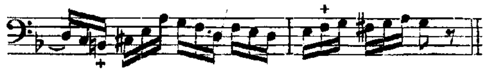
Klav. 2, Takt 7 zu 8 fehlt im Basse der Bogen.
Klav. 2, Takt 10 zu 11 fehlt in der Oberstimme der Bogen.
Klav. 2, Oberstimme, Takt 21: *c* (nicht *cis*); Takt 26: *f* (nicht *fis*).
Klav. 1, Takt 27 liest die Oberstimme beide Male *h*.
Klav. 2, Takt 31 zu 32 fehlt im Basse die Bindung.
Klav. 2, Takt 34 fehlt in der Oberstimme das ♭ vor *e*.
Klav. 1, Takt 37 zu 38 fehlt im Basse die Bindung.
Klav. 2, Takt 49 fehlt in der Oberstimme das ♮ vor *c*.

Klav. 1, Takt 51: 

Klav. 2, Takt 58 fehlt in der Oberstimme das ♮ vor *c*.

Klav. 1, Takt 59:  Takt 62: 

Klav. 2, Takt 60: 

Klav. 2, Takt 63 und 64: 

Klav. 2, Takt 12 fehlt in der Oberstimme die Bindung von *d* zu *d*.
Schlußtakt ohne Fermaten.

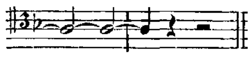
[Contrapunctus XIX] (O.A. S. 61—65).

Fuga a 3 Soggetti.

Fehlende Punkte: Takt 22 im Sopran und Baß; Takt 56 im Tenor; Takt 59 im Alt; Takt 77 im Tenor; Takt 87 im Sopran; Takt 90 im Sopran; Takt 91 im Tenor; Takt 195 im Tenor. Takt 201 im Tenor; Takt 206 im Baß; Takt 213 und 214 im Tenor; Takt 225 im Alt.

Fehlende Bindungen: Takt 89 zu 90 im Tenor; Takt 110 und 111 im Basse; Takt 113 zu 114 im Alt; Takt 114 im Sopran; Takt 189 zu 190 im Tenor; Takt 214 im Basse; Takt 216 bei *d* im Alt; Takt 219 zu 220 im Alt; Takt 222 zu 223 im Alt; Takt 224 zu 225, sowie innerhalb des 226. Taktes im Tenor.

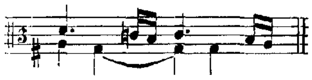
Takt 32 fehlt das ♯ im Sopran.
Takt 57 fehlt im Sopran der Achtelbalken unter *c d* (oder *cis d*).
Takt 88 fehlt im Sopran das ♭ vor dem dritten Viertel.
Takt 92 fehlt im Baß das ♭ vor *e*.

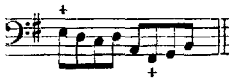
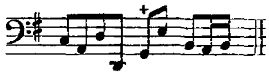
Takt 114 und 115: 

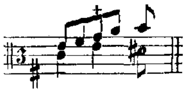
Takt 186 fehlt im Basse das ♮ vor dem ersten Viertel.
Takt 188, letztes Achtel im Alt: *g* (statt *a*).
Takt 192 fehlt das ♯ im Sopran.
Takt 196 fehlt im Tenor der Pralltriller.
Takt 201 fehlt im Sopran die halbe Taktpause.
Takt 199 fehlt im Tenor die Viertelpause.
Takt 212 steht über *h* im Tenor ein Mordent.
Takt 217 fehlt im Sopran die Viertelpause; die erste Note des Taktes ist dagegen eine halbe. Die Originalausgabe endet mit dem Halbschluß-Takt 233.

[*Choral:* „Vor deinen Thron tret ich hiermit"] (O.A. S. 66—67).

Choral: Wenn wir in höchsten Noethen. Canto fermo in Canto.

Takt 7: 

Takt 9:  Takt 10: 

Takt 26: 

c) Fehler, die dem Autograph, wie dem Originaldruck gemeinsam angehören.

[Contrapunctus XVIII.]

Takt 47, Alt 2: Falsche Umkehrung. Vergleiche Tenor 1.

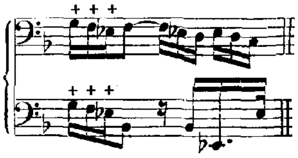
[Contrapunctus XVI.]

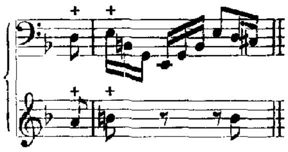
Takt 15, Baß 2: Vergleiche Sopran 1.

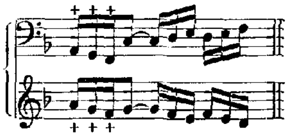
NB. Die Abänderung der Terzen in Quarten, die ebendaselbst Takt 14 und 16 im zweiten Alt vorkommen, dürfen dagegen nicht als Fehler, sondern als Freiheiten in der sonst so strengen Umkehrung anzunehmen sein.

[Contrapunctus XVII.]

Die folgenden Flüchtigkeitsfehler, die sich offenbar aus der Bearbeitung des Contrapunctus XVII bei Hinzusetzen der vierten Stimme ergaben (das Autograph scheint ein erster Entwurf zu sein), konnten leicht beseitigt werden.

Takt 31 oben: 

Takt 24, 25 unten: 

Takt 30 unten: 

d) Einige Versehen und Fehler der Rustschen Ausgabe wurden stillschweigend verbessert.

3. *Zweite Ausgabe von Nägeli 1802.*

Fundorte: Es finden sich noch eine Reihe von Exemplaren dieses Druckes in Bibliotheken. Die B.B. besitzt deren zwei, eines mit deutschem und eines mit französischem Titel. Zur Bearbeitung lagen mir zwei Exemplare vor, eines im Besitze meines Bruders Dr. H. Graeser und eines in meinem Besitze (Exemplar von X. Schnyder von Wartensee).

Diese Ausgabe, welche in der Reihe der Werke der strengen Schreibart des Zürichers Hans Georg Nägeli (wie sich aus einem im Anhange des Bach-Jahrbuchs abgedruckten Zettel ergibt, der in dem Exemplar der B.B. eingeheftet ist) im Jahre 1802 erschienen ist, ist äußerlich bisher die beste Ausgabe, da sie das Werk in Partitur mit unterlegtem Klavierauszuge bringt, welche Form auch für diese Jubiläumsausgabe wieder gewählt wurde. Der Stich ist sehr akkurat und schön und wie die Originalausgabe in Querfolio. In der Anordnung ist die O.A. durchaus befolgt worden mit der einzigen Ausnahme, daß der Choral fortgelassen ist. Im Texte finden sich allerdings ziemlich viel Druckfehler und eine Reihe von Abweichungen, die ich mir nicht ganz erklären kann. Die wichtigsten dieser Abweichungen wurden bei den einzelnen Fugen angemerkt.

Mit dieser ist die Reihe der eigentlichen alten Ausgaben geschlossen.

4. *Ausgabe von Peters 1841.*

Fundorte: Wohl noch ziemlich häufig. Mir lag das Exemplar der B.B. vor.

Diese Ausgabe, als Oeuvres Complètes, Livre III, erschienen, ist ein Klavierauszug, der von Czerny (auf dem Titel steht revu et doigté ... par un comité d'artistes) durch eine Menge unleidlicher Vortragsbezeichnungen, unter denen die *sfz.* besonders häufig sind, völlig entstellt wurde. In der Anordnung folgt er der O.A. unter Fortlassung des Chorals.

Jetzt ist die Ausgabe in die Edition Peters übergegangen.

5. *Ausgabe der Bachgesellschaft 1875.*

Verlag: Breitkopf & Härtel. Herausgeber: Fr. W. Rust.

Die Ausgabe, über welche schon unter I berichtet wurde, hat der unsrigen textlich als Ausgangspunkt gedient. Rust stellte durch umfangreiche Vergleiche zwischen Originalausgabe und Berliner Autograph zum ersten Male einen einwandfreien Notentext her, behielt aber die Anordnung der Originalausgabe bei unter Veränderung der Reihenfolge von rectus et inversus bei XVI und XVIII, sowie unter Weglassung des Chorals. Die Ausgabe brachte nur die Partitur in den alten Schlüsseln.

6. *Phrasierungsausgabe von Riemann.*

Verlag: Schotts Söhne, Mainz.

Die Anordnung der Ausgabe ist auf der Tabelle, Seite IX, angegeben.

Man mag über Phrasierung denken, wie man will, daß hier aber ein zuviel des Guten vorliegt, wird wohl niemand bezweifeln. Auch finden sich Analysen und Vortragszeichen darin. Wichtig ist diese Ausgabe durch den ersten Versuch einer Vollendung der letzten Fuge, den Riemann nach den Untersuchungen Nottebohms anfertigte. Des Interesses halber ist diese erste Fortführung im Anhange abgedruckt.

7. *Analysenausgabe von M. Ritter.*

Verlag: Max Hesse, Berlin.

Bietet einen Klavierauszug ohne Vortragszeichen im wesentlichen mit den Riemannschen Analysen seines Handbuchs der Fugenkomposition III im Text verstreut. Da diese Analysen weder immer richtig noch übersichtlich sind, hat die Ausgabe lediglich instruktives und historisches Interesse.

8. *Eine Bearbeitung der Schlußfuge stellt die „Fantasia Contrappuntistica" von Ferruccio Busoni dar.*

Verlag: Edition Breitkopf in drei Fassungen.

Weitere Ausgaben sind meines Wissens bis auf die unsrigen nicht erschienen.

IVb. BIBLIOGRAPHIE DER SCHRIFTEN ÜBER DIE KUNST DER FUGE.

1. LORENZ MIZLER, *Musikalische Bibliothek.*
Leipzig 1754. IV, Seite 168 (in der Bibliographie Agricolas).
Abgedruckt als Anlage zum Bach-Jahrbuch 1924.

2. *Anzeige* PH. EM. BACHS *über den Verkauf der Kupferplatten des Werkes vom 14. September 1756.*
In MARPURGS Kritisch-historischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik. II, 1756, S. 576. Abgedruckt als Anlage zum Bach-Jahrbuch.

3. J. H. FORKEL, *Über J. S. Bachs Leben und Kunstwerke.*
Leipzig 1802. Seite 52 ff.
Abgedruckt in den Anlagen des Bach-Jahrbuches 1924.

4. MORITZ HAUPTMANN, *Erläuterungen zu J. S. Bachs Kunst der Fuge.*
Leipzig 1841. Peters, Bureau de Musique.
Die kleine Schrift, welche als Erläuterung zu der Peters-Ausgabe gedacht war, ist nicht nur historisch von Interesse, sondern bietet auch eine Reihe instruktiver Tabellen der Engführungen bei den mehrfachen Fugen usw. Man findet sie aber heutzutage nur noch in den Bibliotheken.

5. S. W. DEHN, *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt.*
Band 24. 1845. Seite 17 ff.
Der Aufsatz behandelt die unaufgeklärte Frage nach dem Verbleiben des Stichmanuskriptes, oder wie wir sagen müssen, der gegenüber dem Autograph veränderten oder fehlenden Stücke.

6. PHILIPP SPITTA, *J. S. Bach.*
Leipzig 1873 u. ö. Band II, Seite 677 ff.
Die von Vorurteilen nicht freie Besprechung ist sehr lesenswert und interessant.

7. GUSTAV NOTTEBOHM, *in Max Goldsteins „Musikwelt“.*
Nr. 21/22. 1880.
Weist zuerst in schlagender Weise die Zugehörigkeit der unvollendeten Schlußfuge zu dem Werke nach und gibt viele Möglichkeiten für die fernere kontrapunktische Ausarbeitung des Schlusses der Fuge an.

8. HUGO RIEMANN, *Handbuch der Fugenkomposition III (Analyse von J. S. Bachs „Kunst der Fuge“.*
Max Hesse, Berlin 1894, 1916.
Die vorzügliche RIEMANNsche Schrift, auf die im Bach-Jahrbuch näher eingegangen wurde, bietet vor allem sehr genaue harmonische Analysen des Werkes. Man wird sie bei einem näheren Studium der Kunst der Fuge neben dem Bach-Jahrbuch nicht entbehren können.

9. *Der Streit zwischen* BERNHARD ZIEHN *und* HUGO RIEMANN *in der Allgemeinen Musikzeitung.*
XXI. Jahrgang 1894, Seite 195, 435, 456.
Der Streit ging um die RIEMANNschen Vorschläge für die Vollendung der Schlußfuge.

10. C. DEBROIS VAN BRUYCK, *Technische und ästhetische Analysen des Wohltemperierten Klaviers.*
(1867.) 3. Auflage. Leipzig 1925. Seite 48.
Ein Kuriosum.

11. S. Jadassohn, *Anhang zu: Die Lehre vom Kanon und der Fuge.*

3. Auflage. 1913. Erläuterung der in Joh. Seb. Bachs Kunst der Fuge enthaltenen Fugen und Kanons.

Enthält kurze Analysen, die nichts Neues bringen.

12. Albert Schweitzer, *J. S. Bach.*

4. und 5. Auflage. Leipzig 1922, Seite 393 ff.

Besonders schön sind Schweitzers Worte über das Thema, welches er mit tiefer musikalischer Intuition erfaßt hat.

13. Wolfgang Graeser, *Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge.*

Bach-Jahrbuch 1924. Leipzig 1925. Seite 1 ff. und Tabellen.

14. Ein Spezialaufsatz des Herausgebers über das Problem der Schlußfuge wird als „Paralipomena zur Kunst der Fuge" in Kürze erscheinen.

Ich möchte an dieser Stelle Gelegenheit nehmen, allen denjenigen herzlich zu danken, durch welche diese Ausgabe gefördert wurde. In erster Linie ist dies die Direktion der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, die Professoren Altmann und Wolf und der Verlag, welcher für meine Vorschläge volles Verständnis zeigte und in schwerer Zeit dies Werk in einer dem Inhalte entsprechenden äußeren Gestalt wiedererstehen ließ.

Dank erstatte ich auch Herrn Kammermusiker Wollheim für seinen sauber angefertigten Klavierauszug und die Hilfe, welche er beim Lesen der Korrekturen leistete.

Möge diese Veröffentlichung für das tiefere Eindringen in dies wundersam große Geisteswerk der deutschen Nation, das in der Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker nicht seinesgleichen findet, ein wirksames Hilfsmittel werden.

Berlin-Nikolassee, im April 1926.

WOLFGANG GRAESER.

Titel und Vorrede der Ausgabe von 1750.

Die
Kunst der Fuge
durch
Herrn Johann Sebastian Bach
ehemahligen Capellmeister und Musikdirector zu Leipzig.

Nachricht.

Der selige Herr Verfasser dieses Werkes wurde durch seine Augenkrankheit und den kurz darauf erfolgten Tod ausser Stande gesetzet, die letzte Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes namentlich zu erkennen giebet, zu Ende zu bringen; man hat dahero die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügten vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, schadlos halten wollen.

Die
Kunst der Fuge

durch

HERRN

Johann Sebastian Bach

ehemahligen Capellmeister und Musikdirector

zu Leipzig.

Vorbericht.

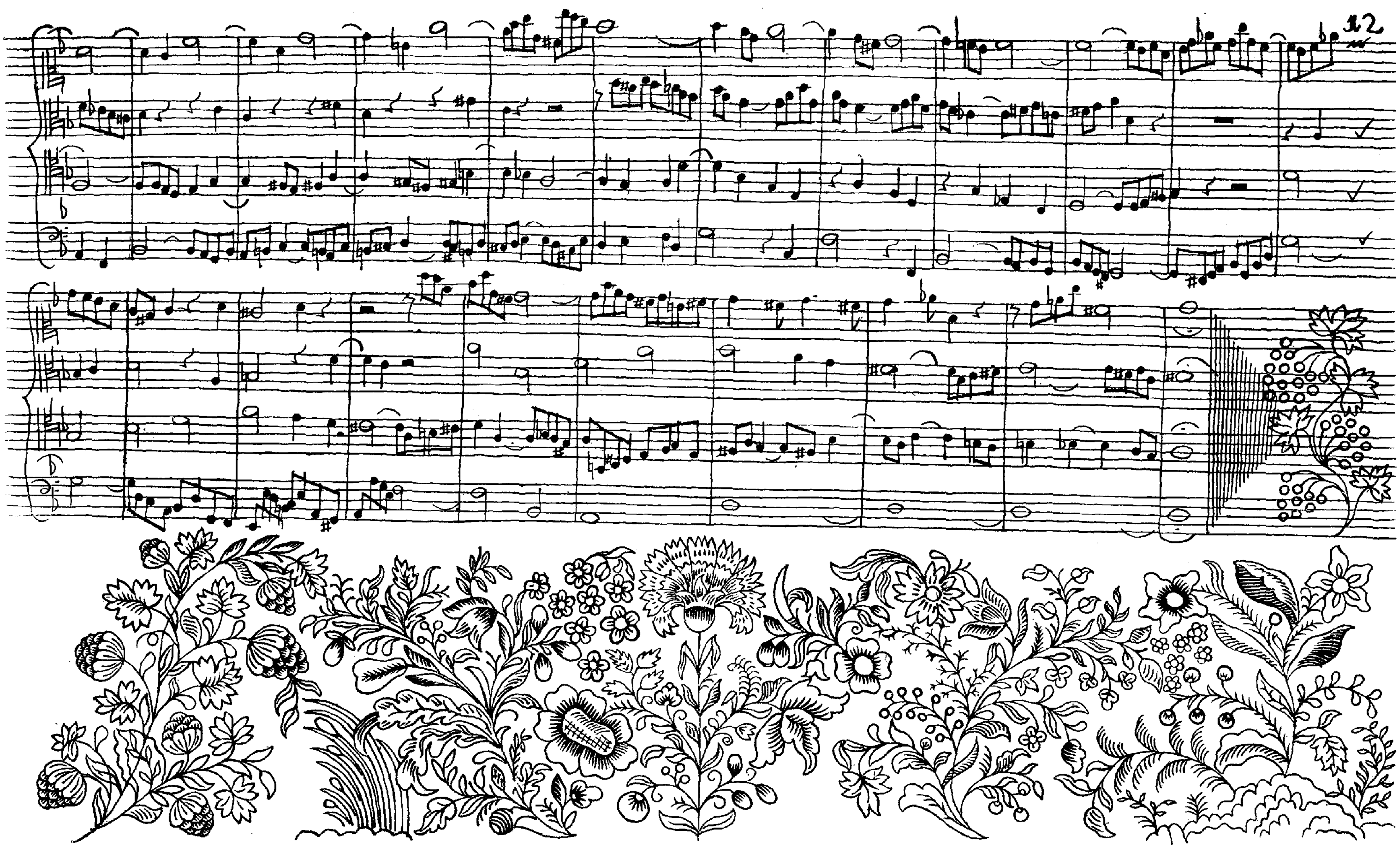
Wenn ich mich gegen die resp. Erben des seel. Herrn Capellmeisters **Bach** verbindlich gemacht, gegenwärtiges Werk mit einer Vorrede zu begleiten: So geschieht dieses mit desto mehrerem Vergnügen, weil ich dadurch Gelegenheit bekomme, meine Hochachtung gegen die Asche dieses berühmten Mannes öffentlich zu erneuern. Ich verrichte dieses zugleich mit der grösten Beqvemlichkeit, weil ich mir die Mühe ersparen kan, zu den gewöhnlichen Zierrathen aus der Redekunst meine Zuflucht zu nehmen. Der Nahme des Verfassers ist zur Empfehlung eines Werks von dieser Beschaffenheit genung. Man müste in die Einsichten der Musikverständigen ein Mißtrauen setzen, wenn man ihnen sagen wolte, daß darinnen die verborgensten Schönheiten von dem, was nur in dieser Kunst möglich ist, enthalten wären. Ein vortreflicher Tonkünstler seyn, und die Vorzüge des seel. **Bach** nicht zu schätzen wißen, ist ein Wiederspruch. Es schwebet noch allen, die das Glück gehabt, ihn zu hören, seine erstaunende Fertigkeit im Erfinden und Extemporisiren im Gedächtnis, und sein in allen Tonarten sich ähnlicher glücklicher Vortrag in den schwersten Gängen und Wendungen ist allezeit von den grösten Meistern des Griffbrets beneidet worden. Thut man aber einen Blick in seine Schriften: so könte man aus allen, was jemahls in der Musik vorgegangen und täglich vorgehet, den Beweiß hernehmen, daß ihn keiner in der tiefen Wissenschaft und Ausübung der Harmonie, ich will sagen, einer tiefsinnigen Durcharbeitung sonderbarer, sinnreicher, von der gemeinen Art entfernter und doch dabey natürlichen Gedanken übertroffen wird; ich sage natürlicher Gedanken, und rede von solchen, die in allen Arten des Geschmacks, er schreibe sich her aus was für einem Lande er wolle, ihre Gründlichkeit, Verbindung und Ordnung wegen Beyfall finden müßen. Eine Melodie, die nur blos mit dem Geschmacke der Zeit dieses oder jenen Gebietes übereinkömmt, ist nur so lange gut, als dieser Geschmack herrschet. Kommt es dem Eigensinne ein, an einer andern Art von Wendung mehr Vergnügen zu haben: so fält dieser Geschmack über Hauffen. Natürliche und bündige Gedancken behaupten allezeit und durchgängig ihren Wehrt. Solche Gedanken finden sich in allen Sachen, die jemahls aus der Feder des seel. Herrn **Bach** gefloßen. Vorstehendes Werk bezeuget es aufs neue. *Es ist nichts mehr zu bedauern, als daß selbiger durch seine Augen-Krankheit, und den kurz darauf* erfolgten Tod außer Stande gesetzet worden, es selbst zu endigen und gemein zu machen. Er wurde von demselben mitten unter der Ausarbeitung seiner letzten Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes nahmentlich zu erkennen giebet, überraschet. Man hat indessen Ursache, sich zu schmeicheln, daß der zugefügte vierstimmig ausgearbeitete Kirchenchoral, den der seelige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, diesen Mangel ersetzen, und die Freunde seiner Muse schadlos halten wird. Daß alle hier vorkommende verschiedene Gattungen von Fugen und Contrapuncten über eben denselben Hauptsatz aus dem D moll, oder dem D la Re über die kleine Terz gesetzet sind, und daß alle Stimmen darinnen durchgehends singen, und die eine mit so vieler Stärke, als die andern, ausgearbeitet ist, fällt einem jeden Kunstverständigen so gleich in die Augen. Ein besonderer Vorzug dieses Werkes ist, daß alles darinnen befindliche in der Partitur stehet. Die Vortheile einer guten Partitur aber sind längstens ausgemacht.

Mir hat indeßen diese Arbeit Gelegenheit gegeben, das Wesen der Fuge genauer zu untersuchen, und die bißher zur Verfertigung derselben entworfnen Regeln damit zu vergleichen. Meine Begierde zur Aufnahme der Musik so viel an mir ist, beyzutragen, hat mich schlüßlich gemacht, meine Anmerkungen hierüber der Welt mit ehesten zur Beurtheilung vor Augen zu legen. Da die Regeln der Fuge mit den übrigen Lehren von der musikalischen Satzkunst zeithero insgemein zusammen abgehandelt worden: So kann vielleicht manchem Liebhaber, der die großen weitläuftigen Werke von der Composition nicht bey der Hand hat, hierdurch Gnugthuung geleistet werden. Daß die Regeln der Fuge aber nicht durchgehends so bekant und allgemein seyn müßen, als etwann die zur Verfertigung einer Menuet, bezeuget die Erfahrung. Ehedeßen ward die Fuge als ein in den Componisten so unentbährliches Stück angesehen, daß keiner zu einem musikalischen Amte gelangen könnte, der nicht zuvor ein ihm vorgelegtes Subject nach allen Arten des Contrapuncts und in einer regelmäßigen Fuge ausgearbeitet hätte. Man hätte damahls nicht das Herz gehabt, mit einem auszusammengeborgten, oft gauckleriſchen und Gaßenhauermäßigen Paßagen angefüllten Klangstücke einen Platz unter den Virtuosen zu nehmen. Man hielte dafür, daß in einer Fuge von vier und zwanzig Tacten mehr Gründlichkeit und Wißenschaft als in einem vier Ellenlang gedehnten Concerte herrschen könnte, und daß es weit mehrere Kunst erfoderte einen ununterbrochnen Gesang ohne häuffige Absätze, als eine mit allerhand untermischten Cabriolen dem Geschmacke zu gefallen, wie man es nennet, anhaltende Melodie zu Papiere zu bringen. Es wurde dieserwegen die Fuge unter die prächtigsten Zierrathen einer Kirchen- und Kammermusik gerechnet. Entdecket man sie noch hin und wieder in der ersten: So hat sie aus der letztern gänzlich ihren Abschied genommen. Der musicalische Mechanist, oder derjenige, der nur die Erlaubniß hat, fremde Sachen zu spielen, ohne selbst Denken und etwas zu Papiere bringen zu dürfen, kennet sie nur den Nahmen nach. Der zeitige Componist, der die Fuge für eine Geburt des aberwitzigen Alterthums hält, giebt dem Mechanisten keine Gelegenheit, die Reitze einer Fuge dem Zuhörer empfindlich zu machen. Da bleibt denn das männliche Wesen, das in der Musik herrschen soll, aus derselben gänzlich weg, denn es ist ohne weitern Beweiß zu glauben, daß derjenige musikalische Setzer, der sich mit Fugen und Contrapuncten besonders bekandt gemachet, so barbarisch dieses letzte Wort auch den zärtlichen Ohren unserer itzigen Zeit klinget, in alle seine übrige Ausarbeitungen, so galant sie auch heißen sollen, etwas darnach schmeckendes einfließen laßen, und sich dadurch der einreißenden Tröbeley eines weibischen Gesanges entgegen setzen wird. Es wäre zu wünschen, daß Gegenwärtiges Werk einige Nacheiferung erweckete, und den lebendigen Exempeln so vieler rechtschaffenen Leute, die man hin und wieder am Ruder einer Capelle und darinnen siehet, Vorschub thäte, die Ehre der Harmonie bey der hüpfenden Melodienmacherey so vieler heutigen Componisten in etwas wieder herzustellen.

in der Leipziger Ostermeße

1752.

Marpurg.



Seite 12 der Originalausgabe (Faksimile).

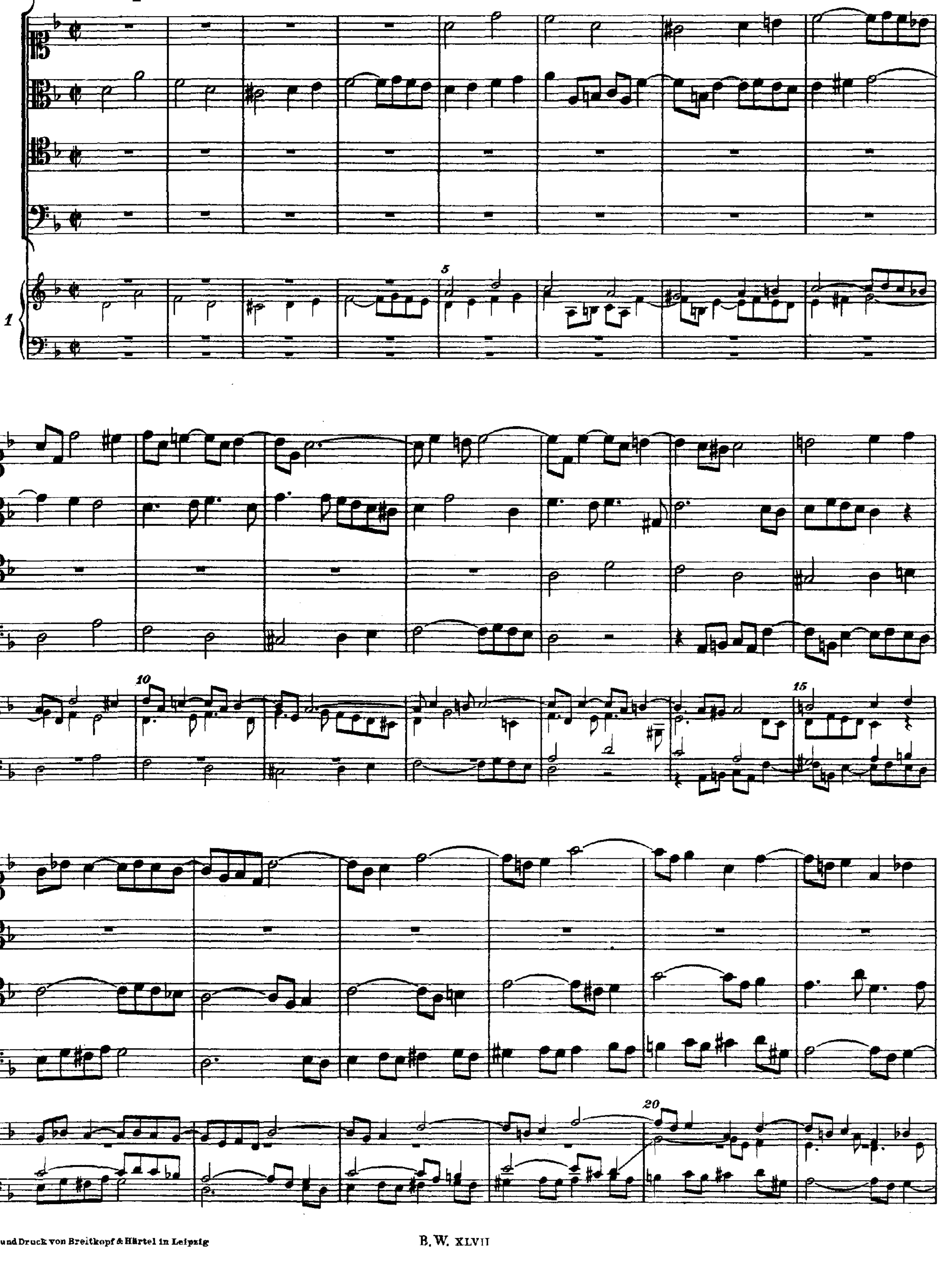
Die Kunst der Fuge

1 7 5 0

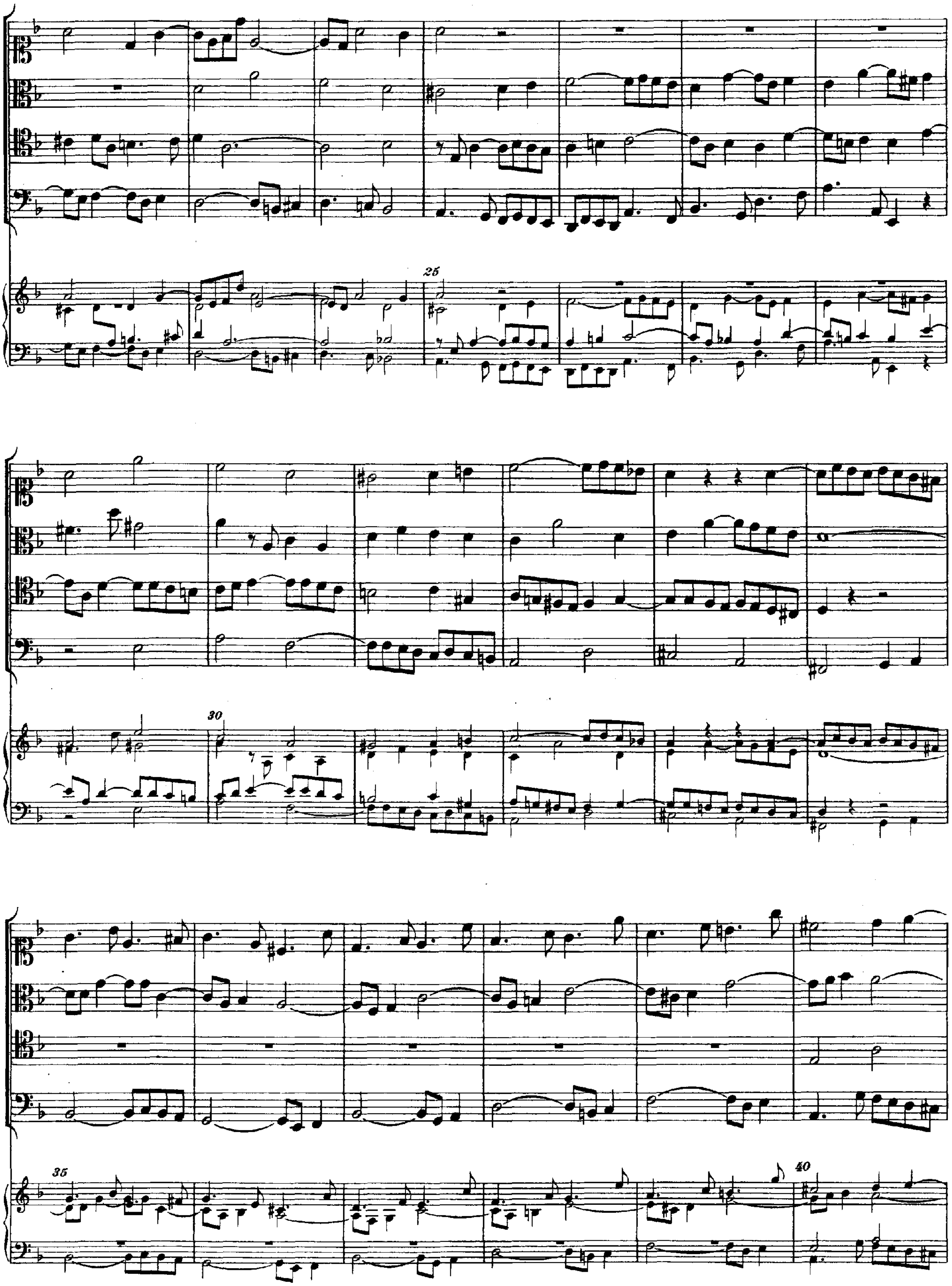
In ihrer ursprünglichen Form wiederhergestellt
und von neuem herausgegeben durch

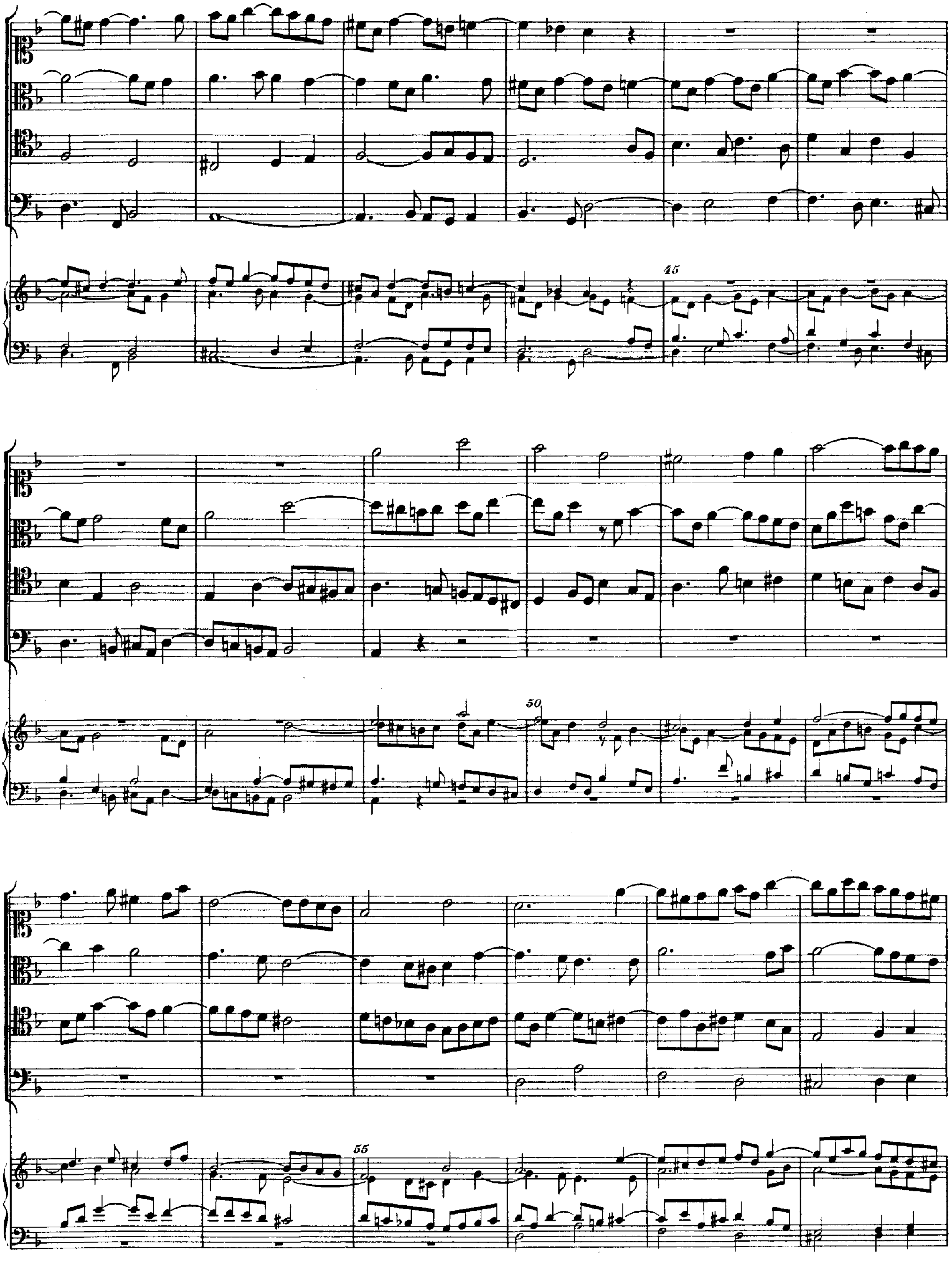
WOLFGANG GRAESER

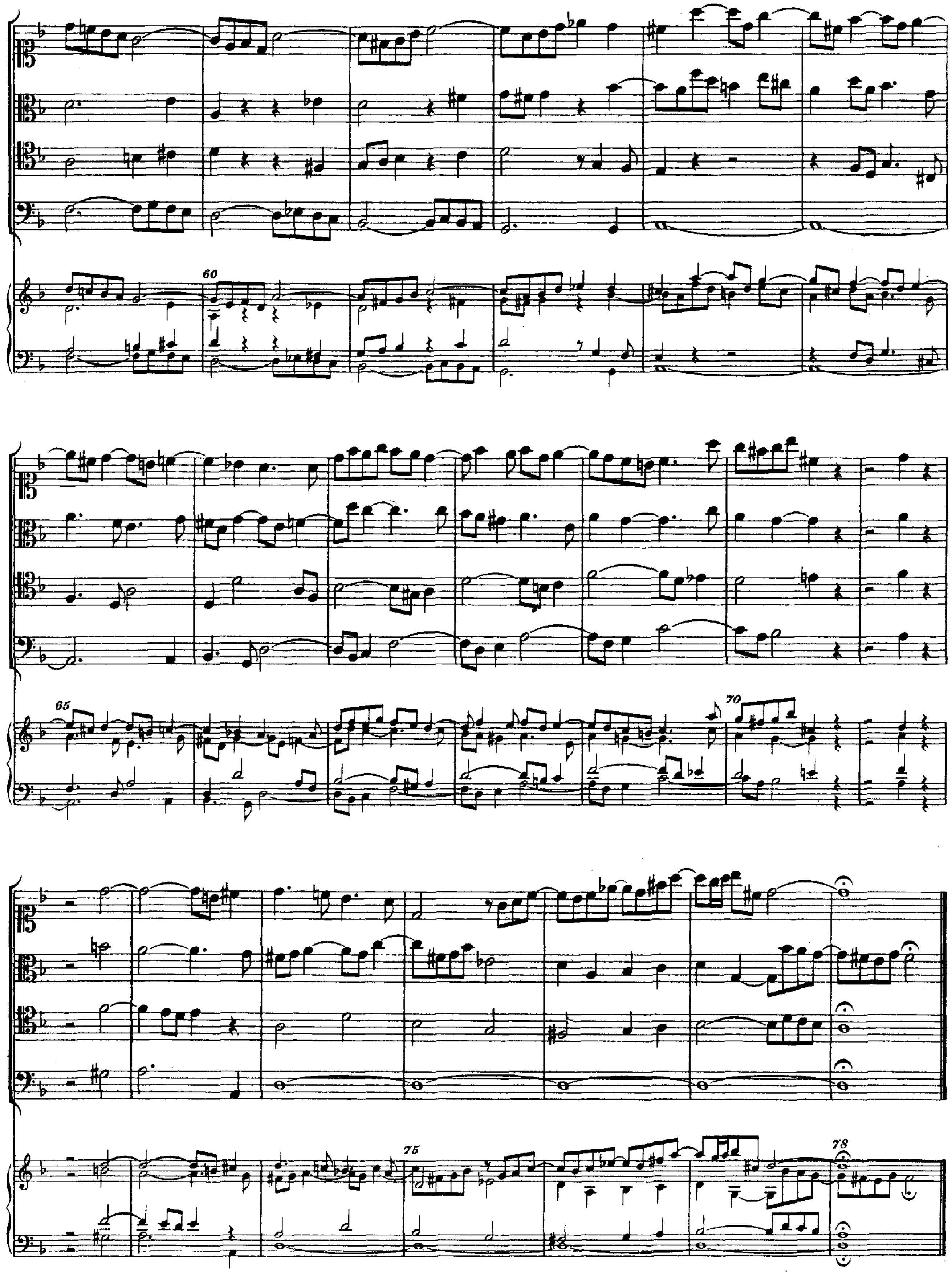
Contrapunctus I



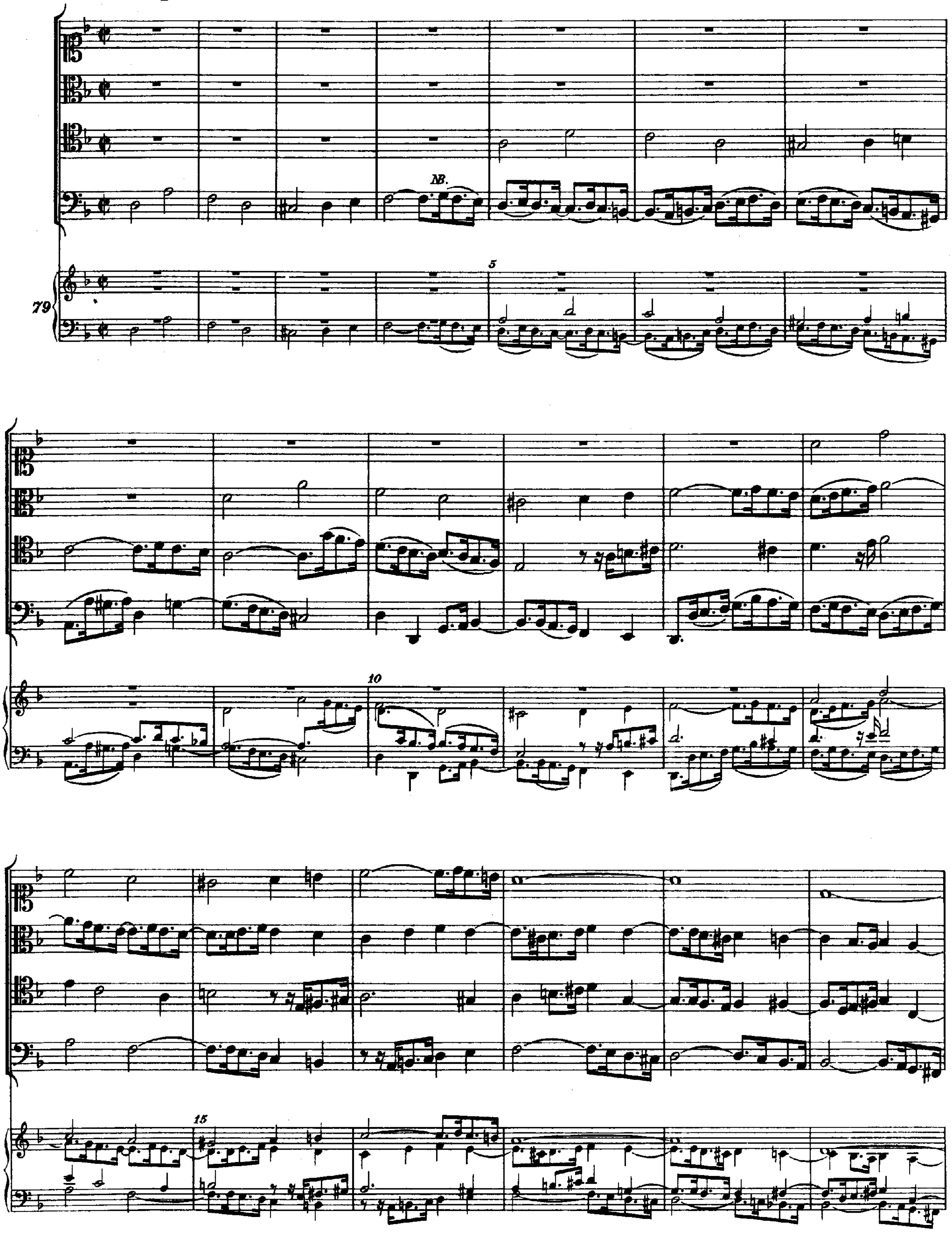
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig


25
30
35
40

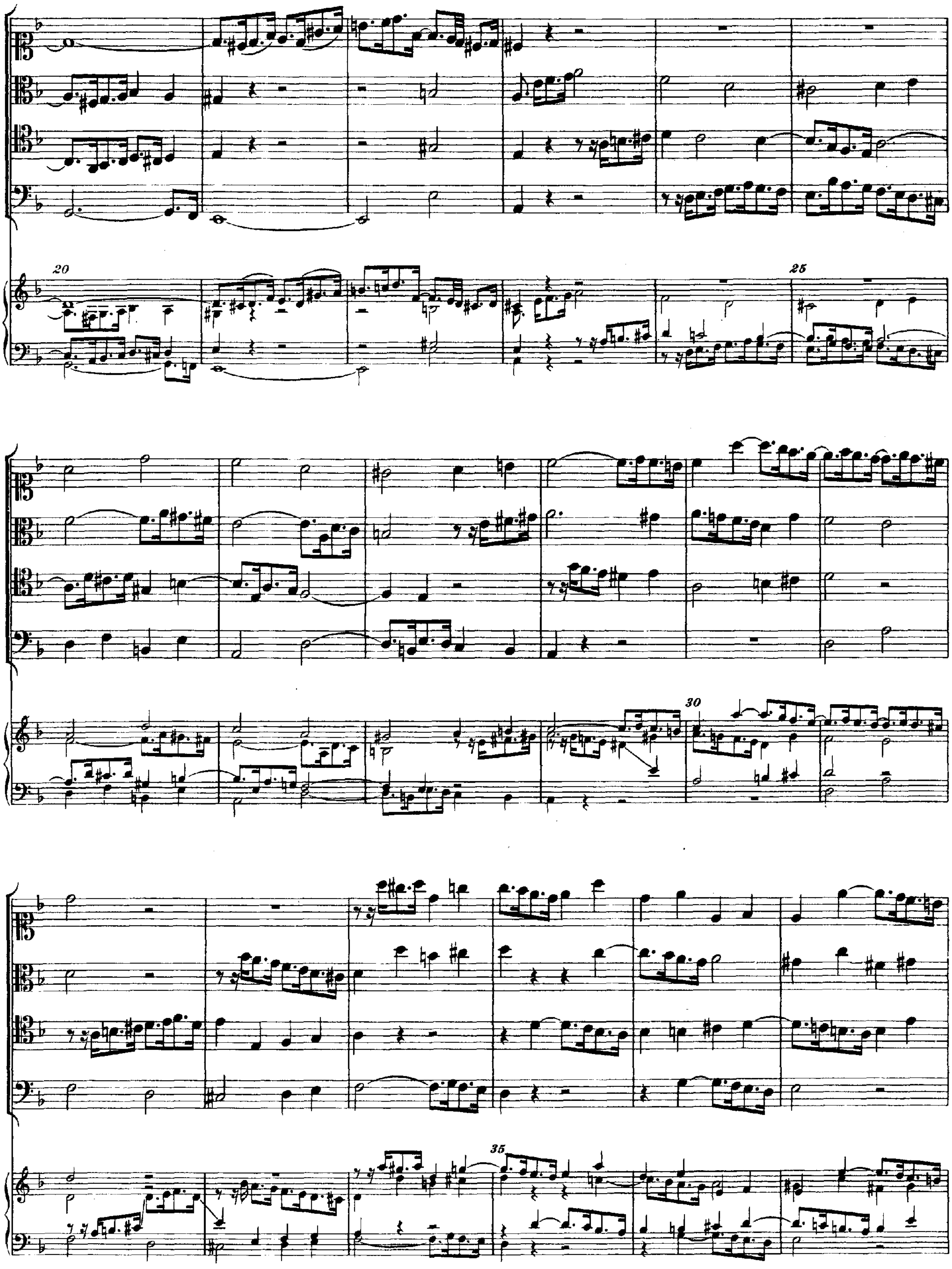

45
50
55

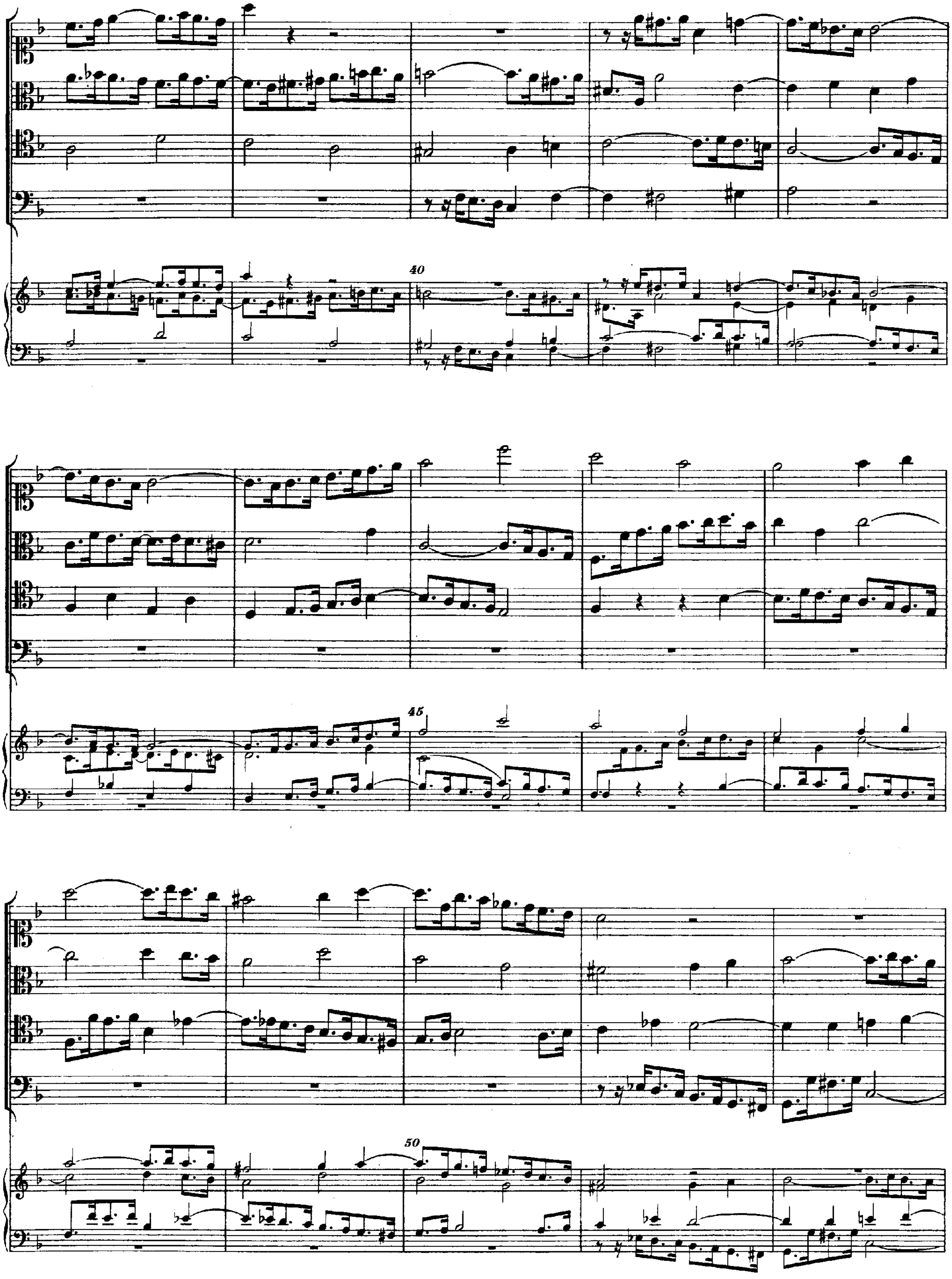

60
65
70
75
78

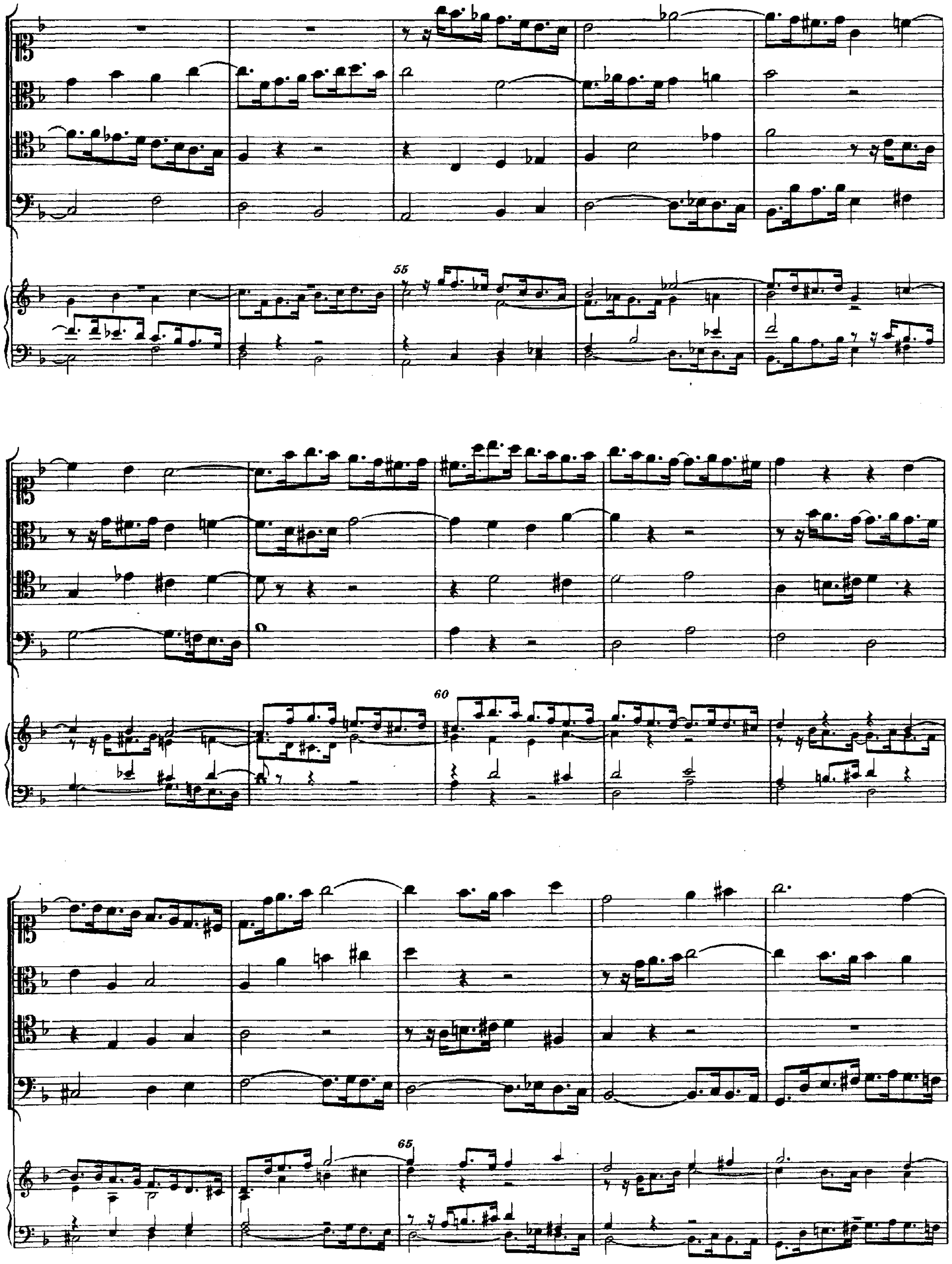
Contrapunctus II

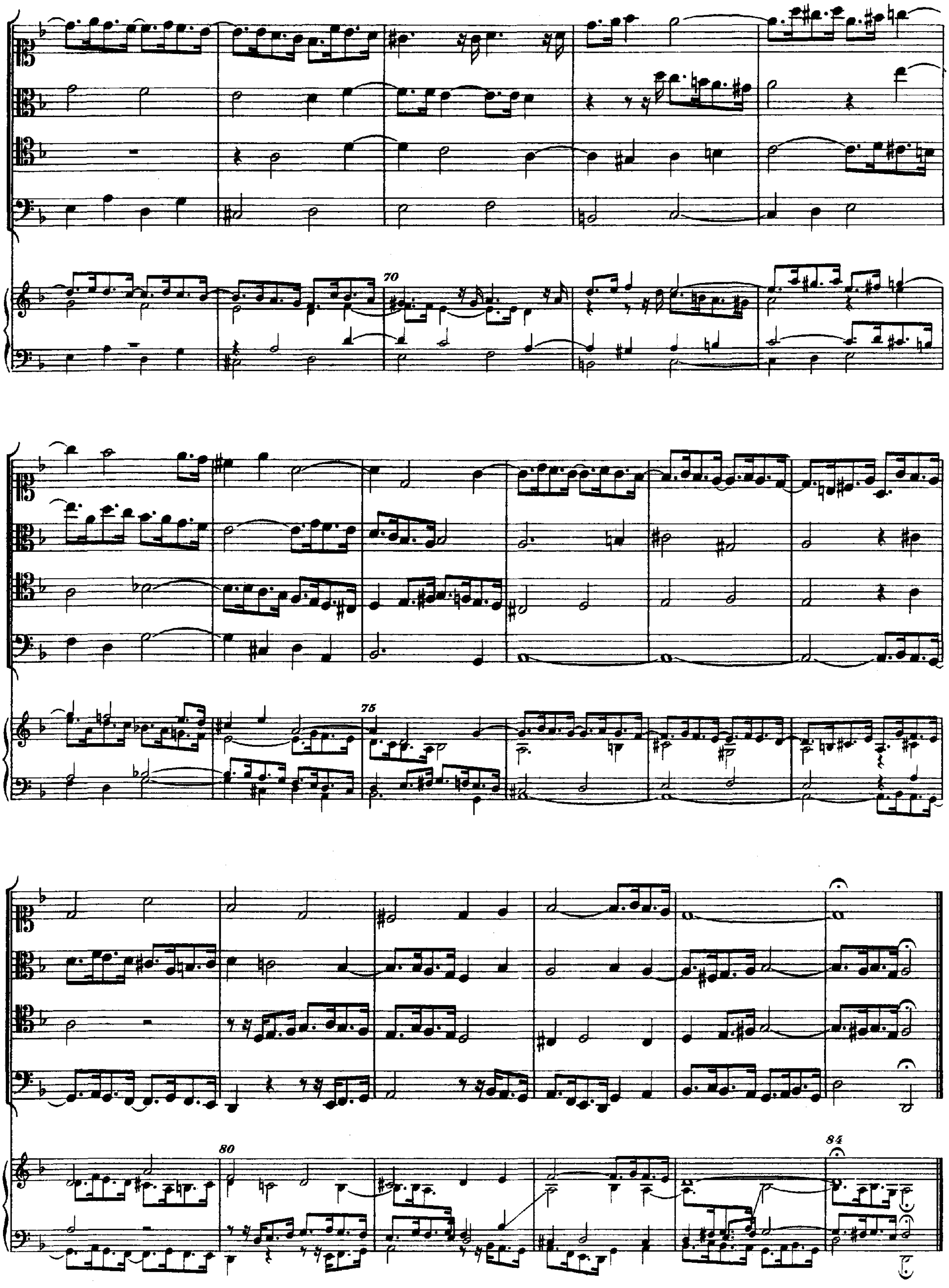


NB. Die Bindebögen finden sich im Berliner Autograph noch nicht vor. Man könnte über ihre Echtheit noch diskutieren, da in dem ganzen Werk ursprünglich keine Vortragszeichen angebracht waren. Auch bei Nägeli sind sie nicht.

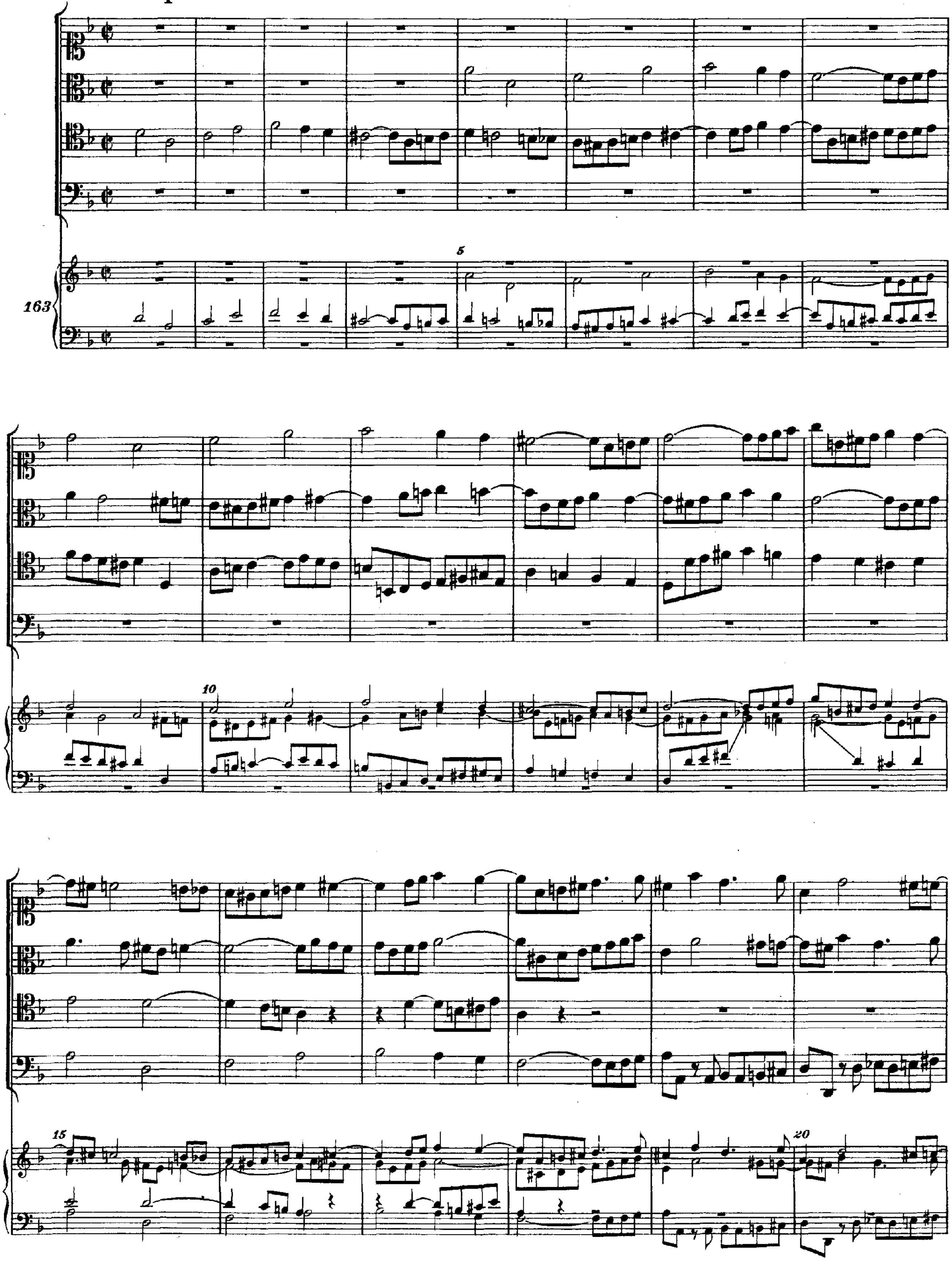

20
25
30
35

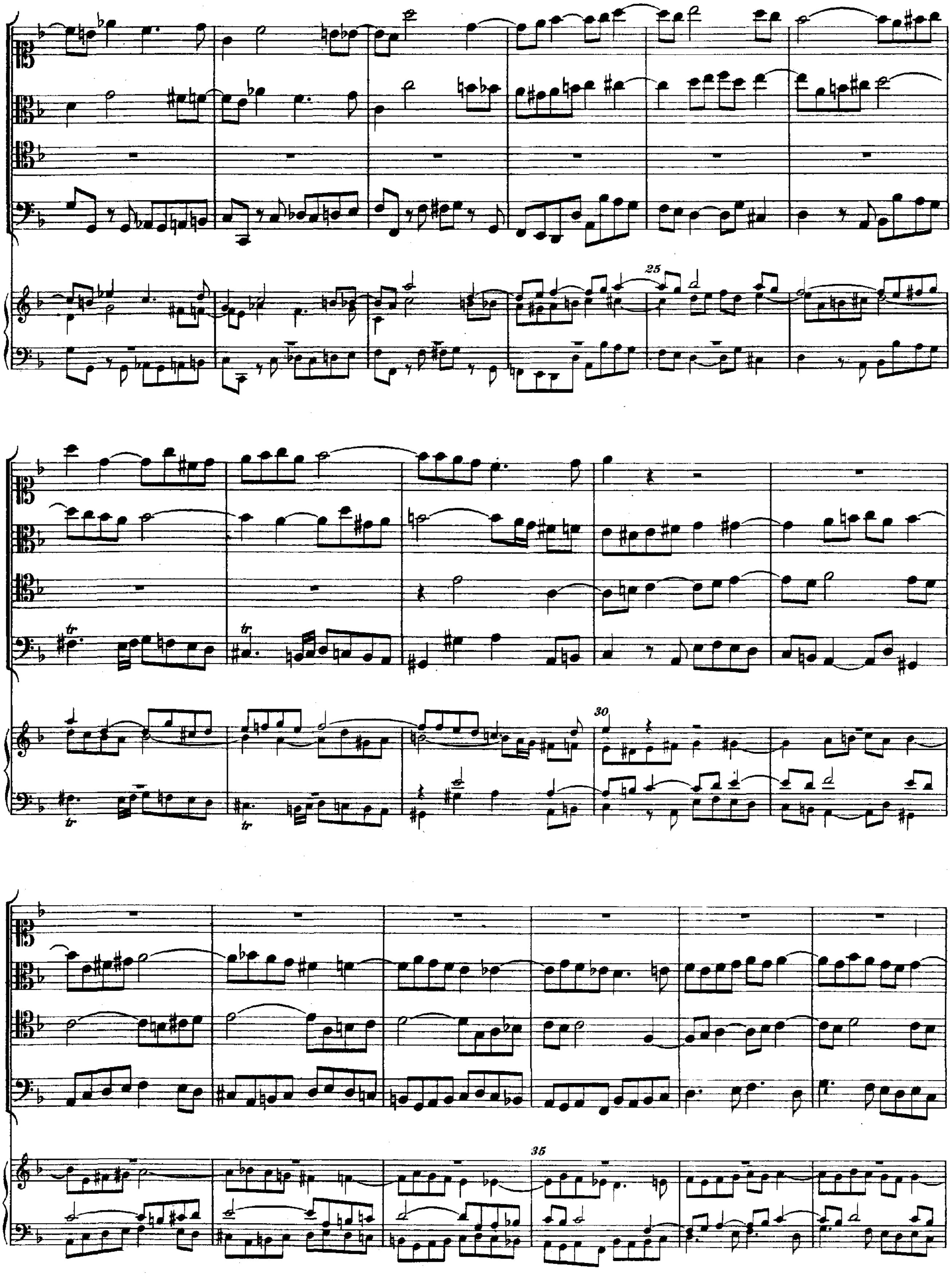

40
45
50

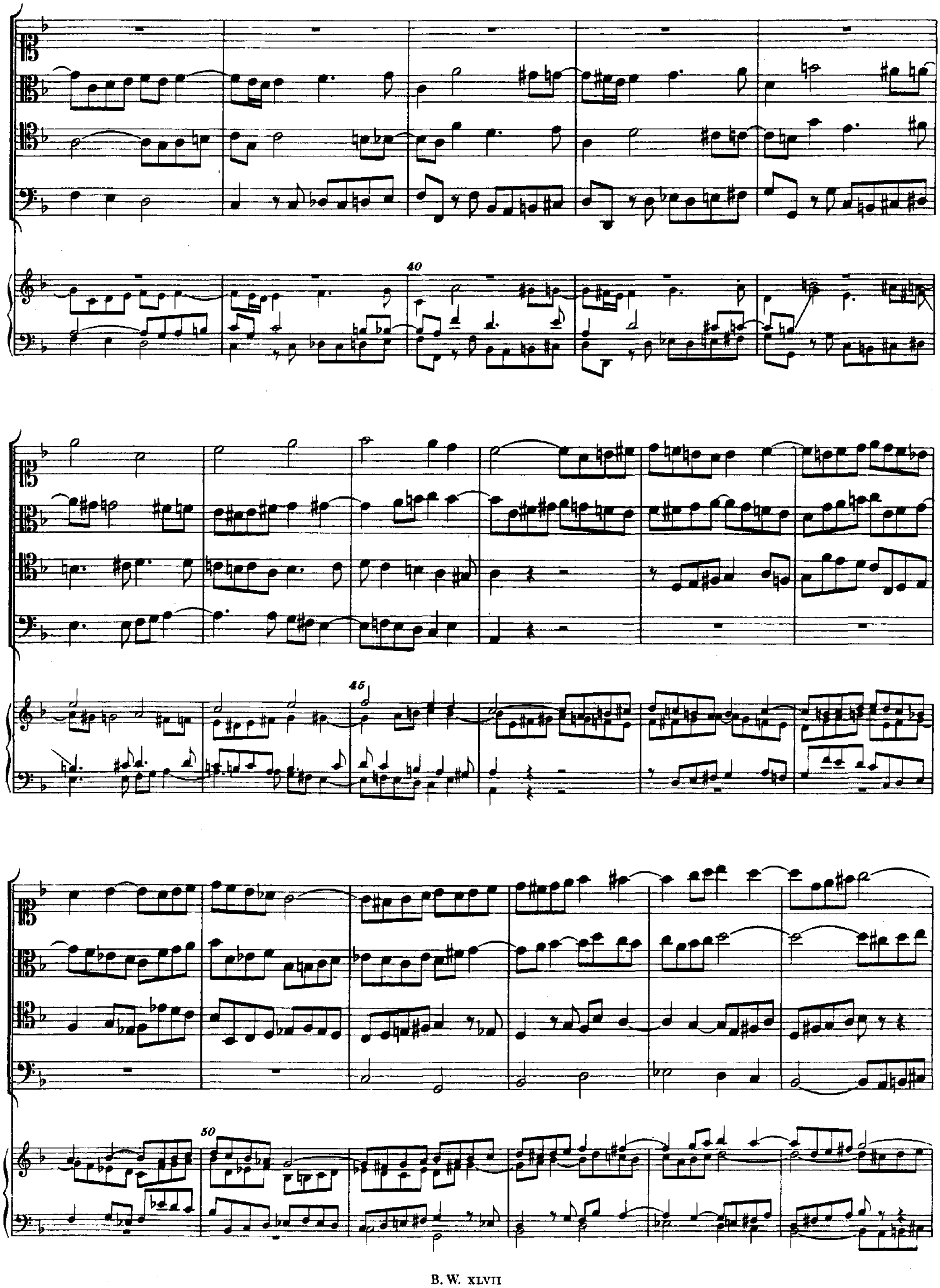

55
60
65

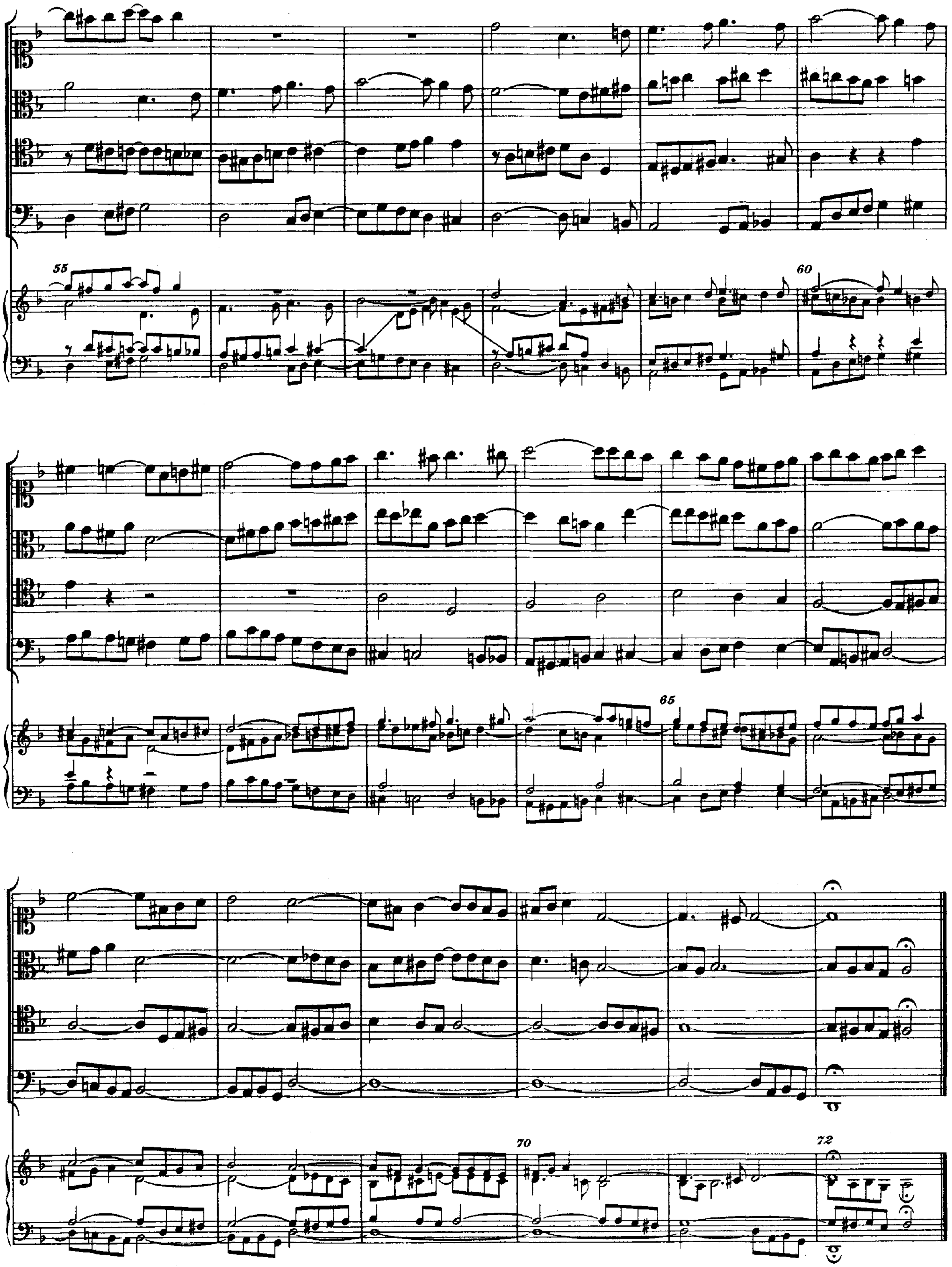

70
75
80
84

Contrapunctus III

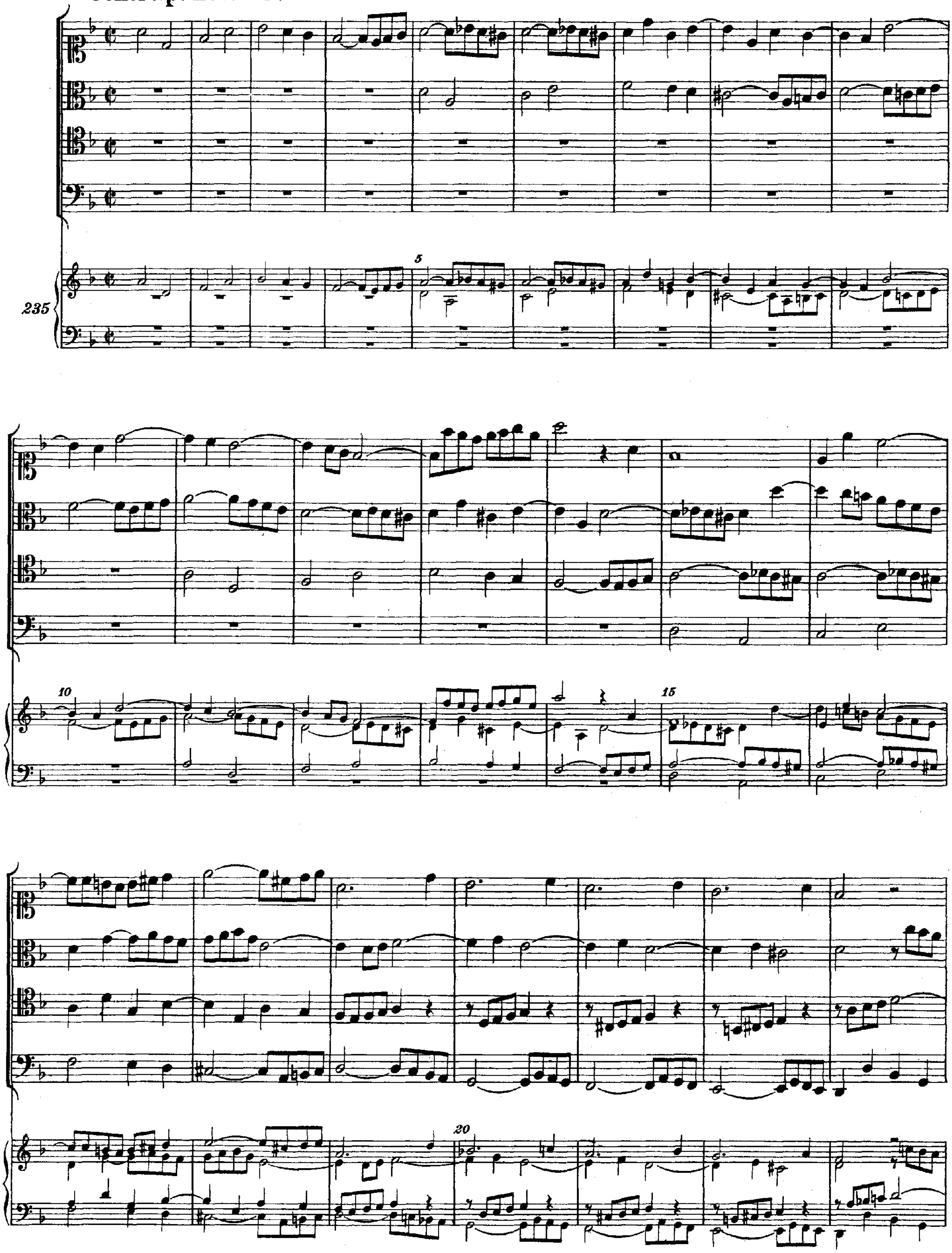


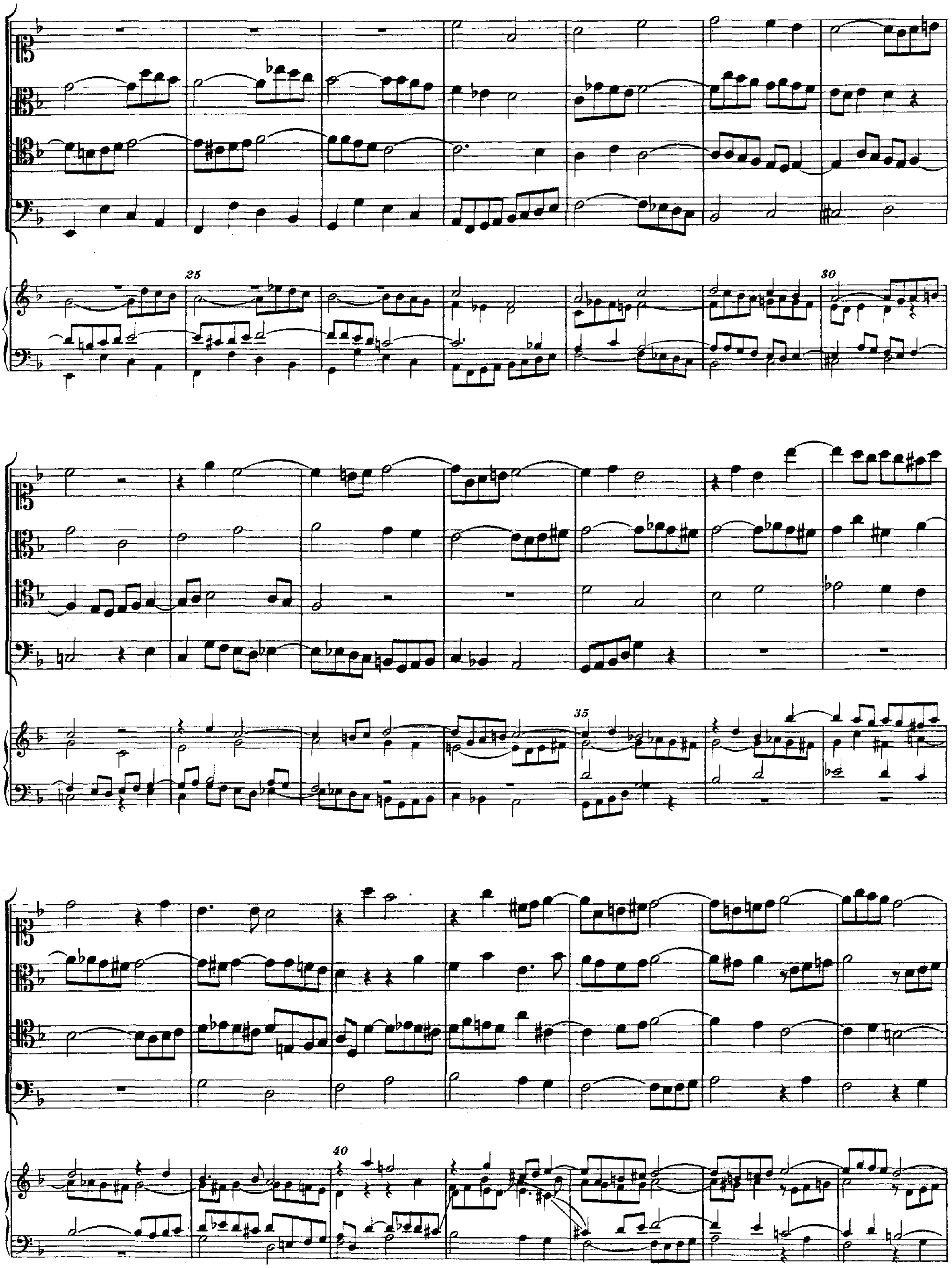

25
30
35


40
45
50

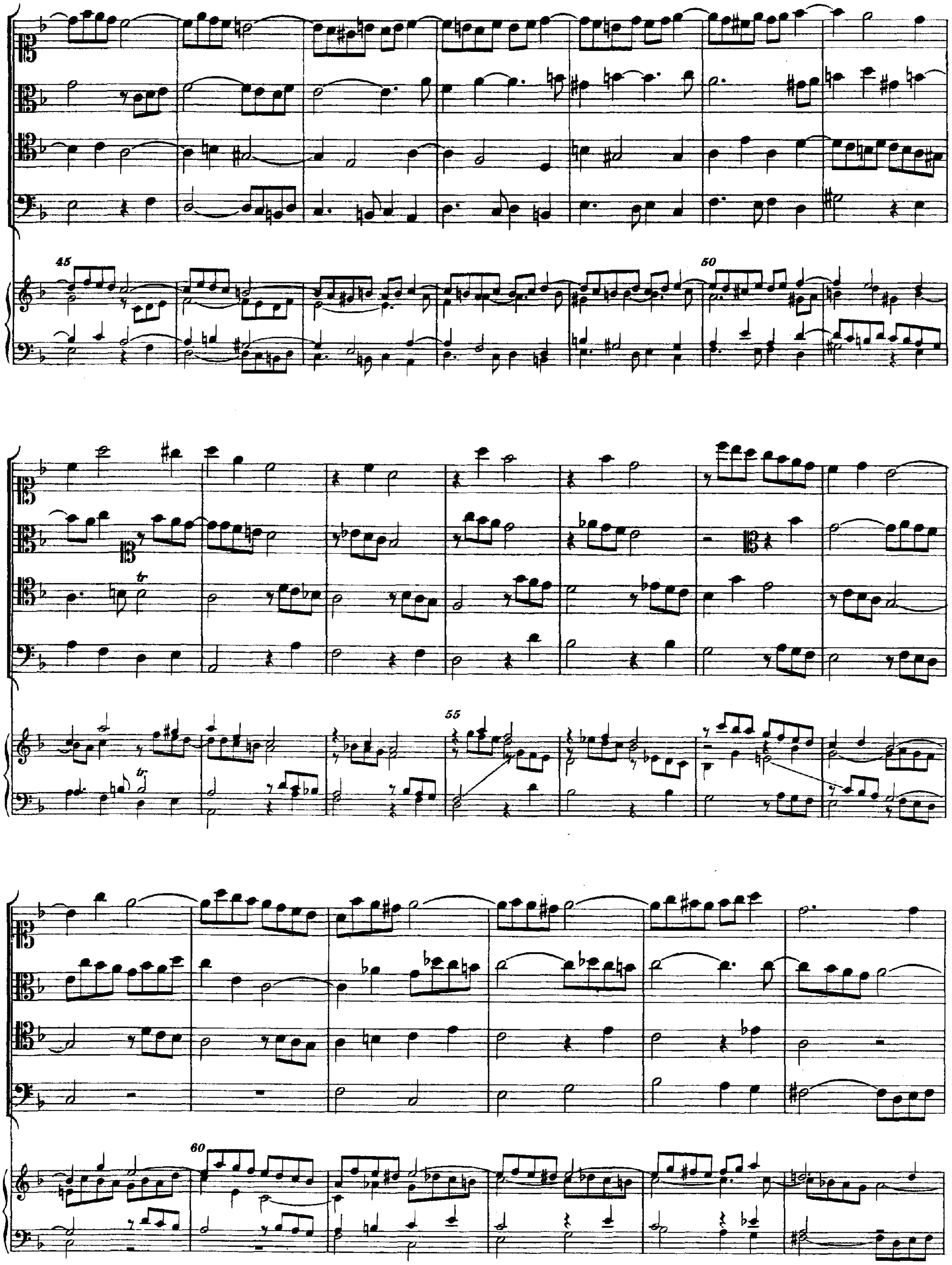

55
60
65
70
72

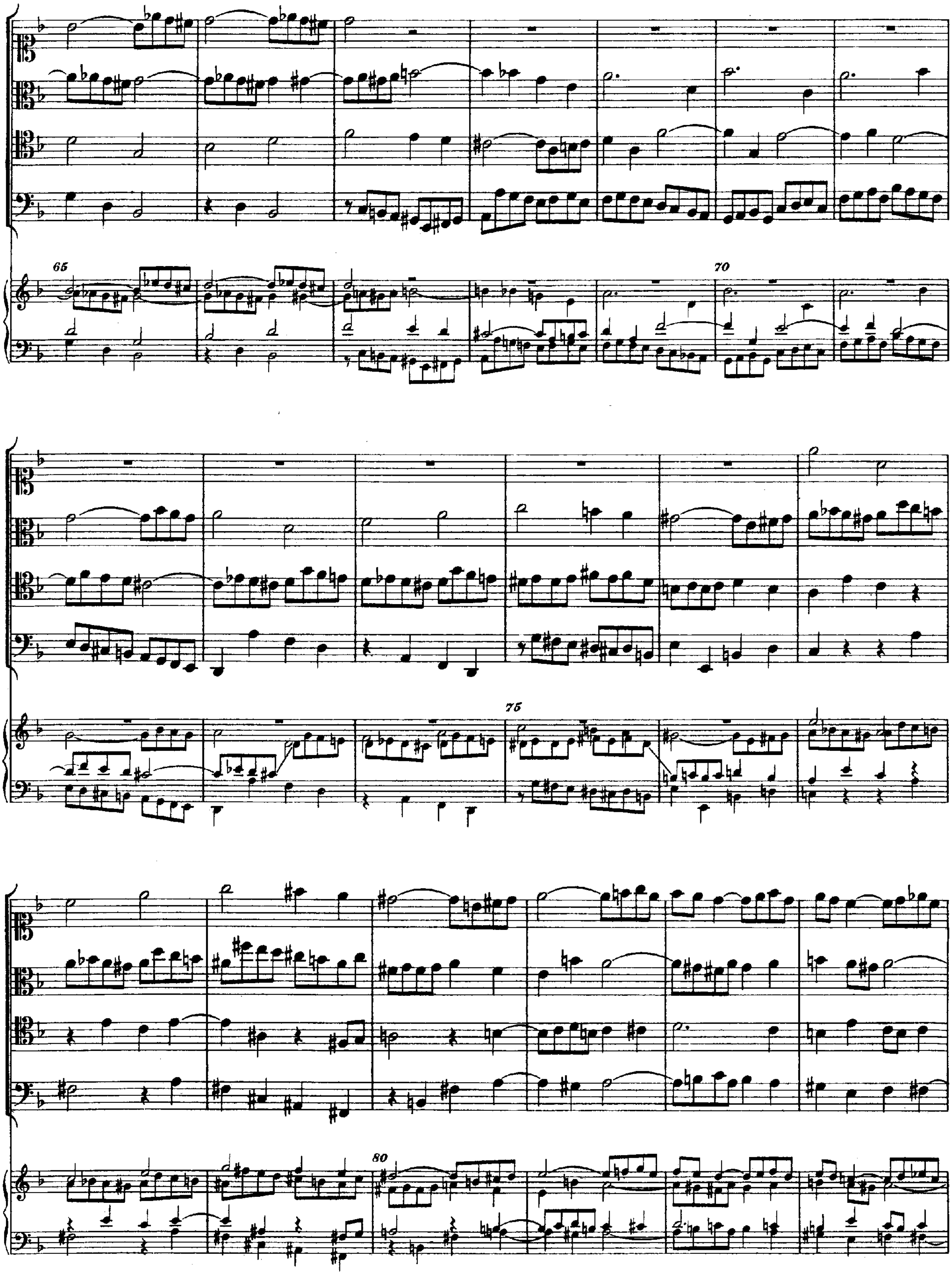
Contrapunctus IV

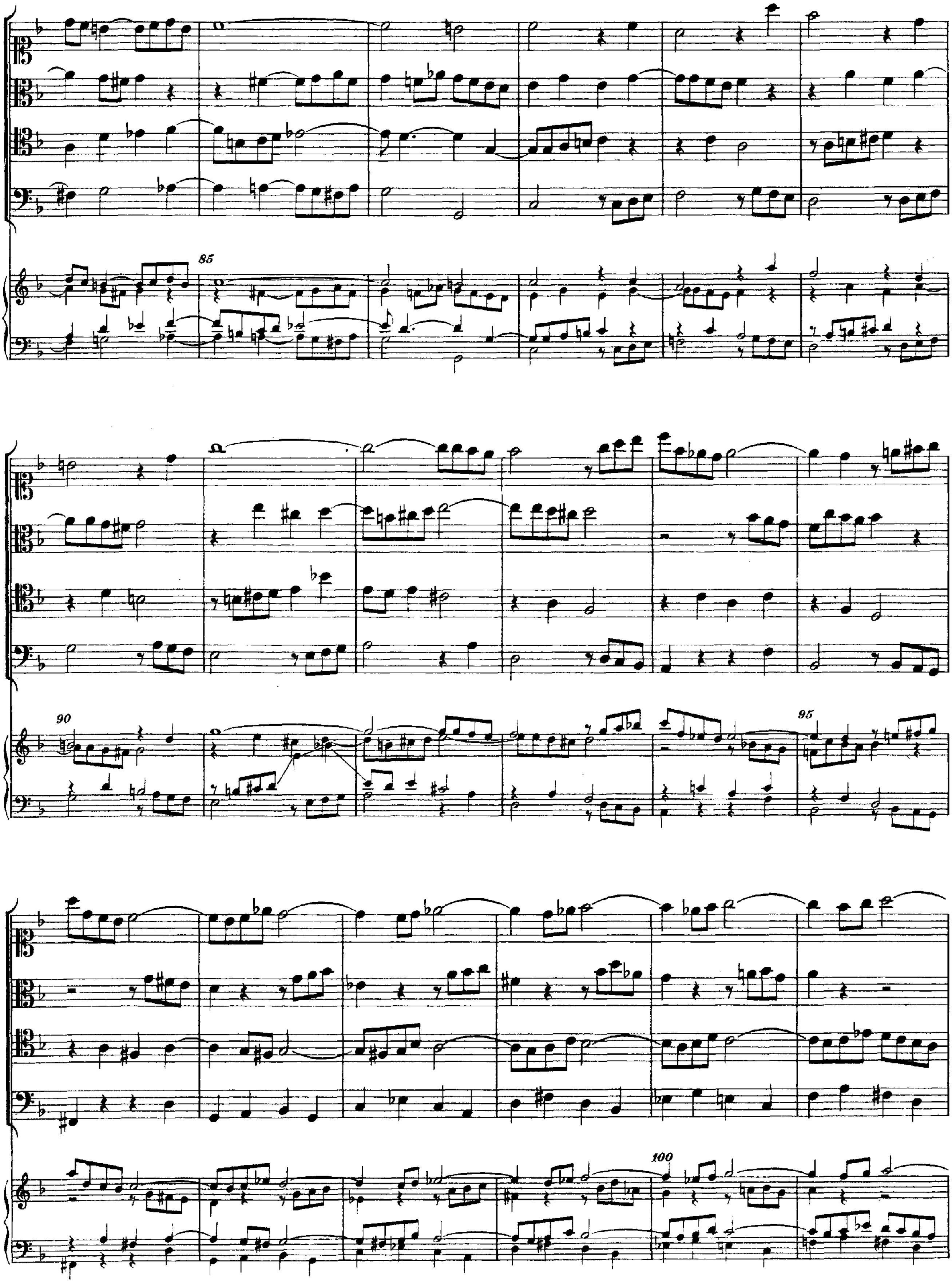


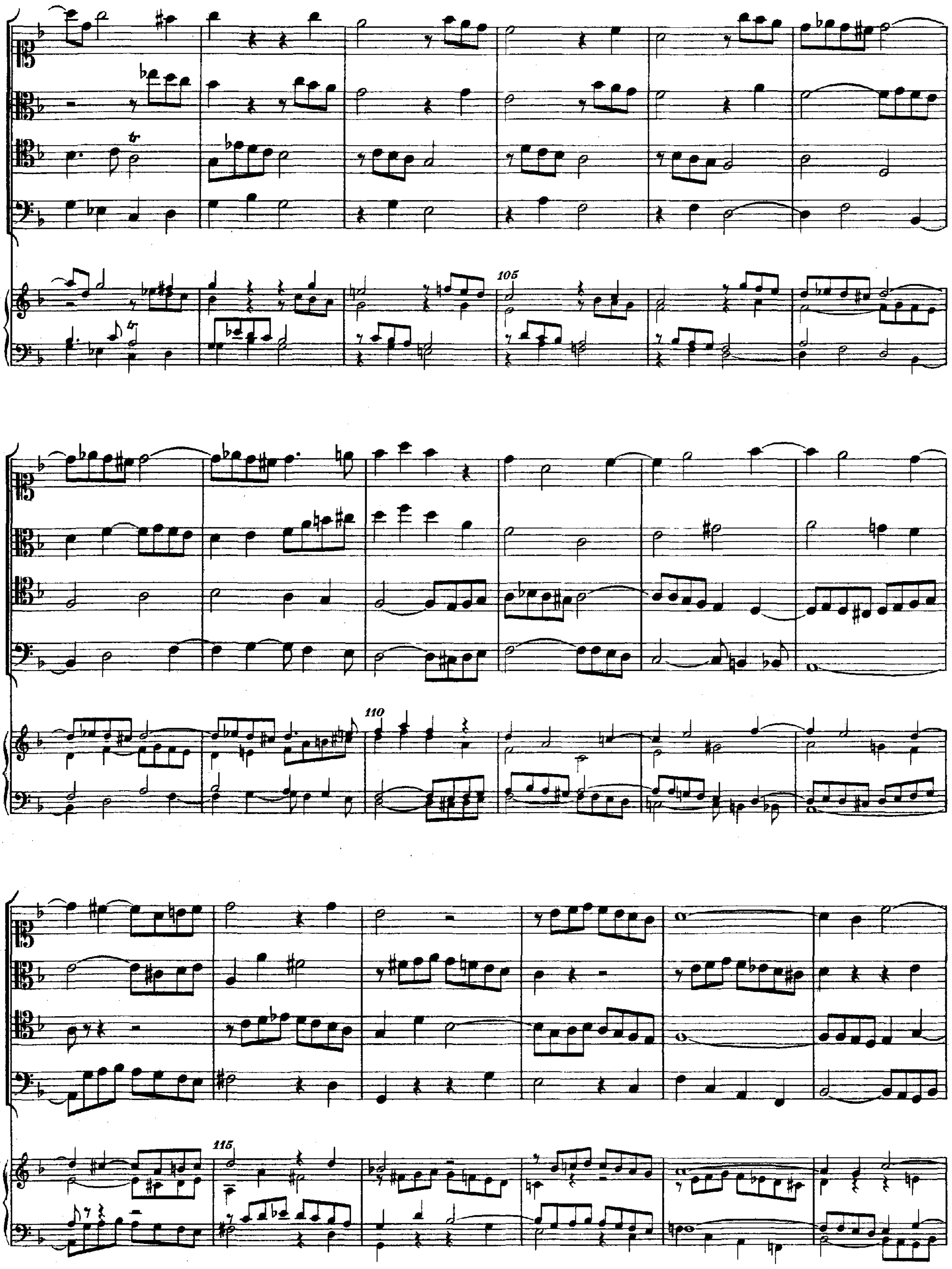


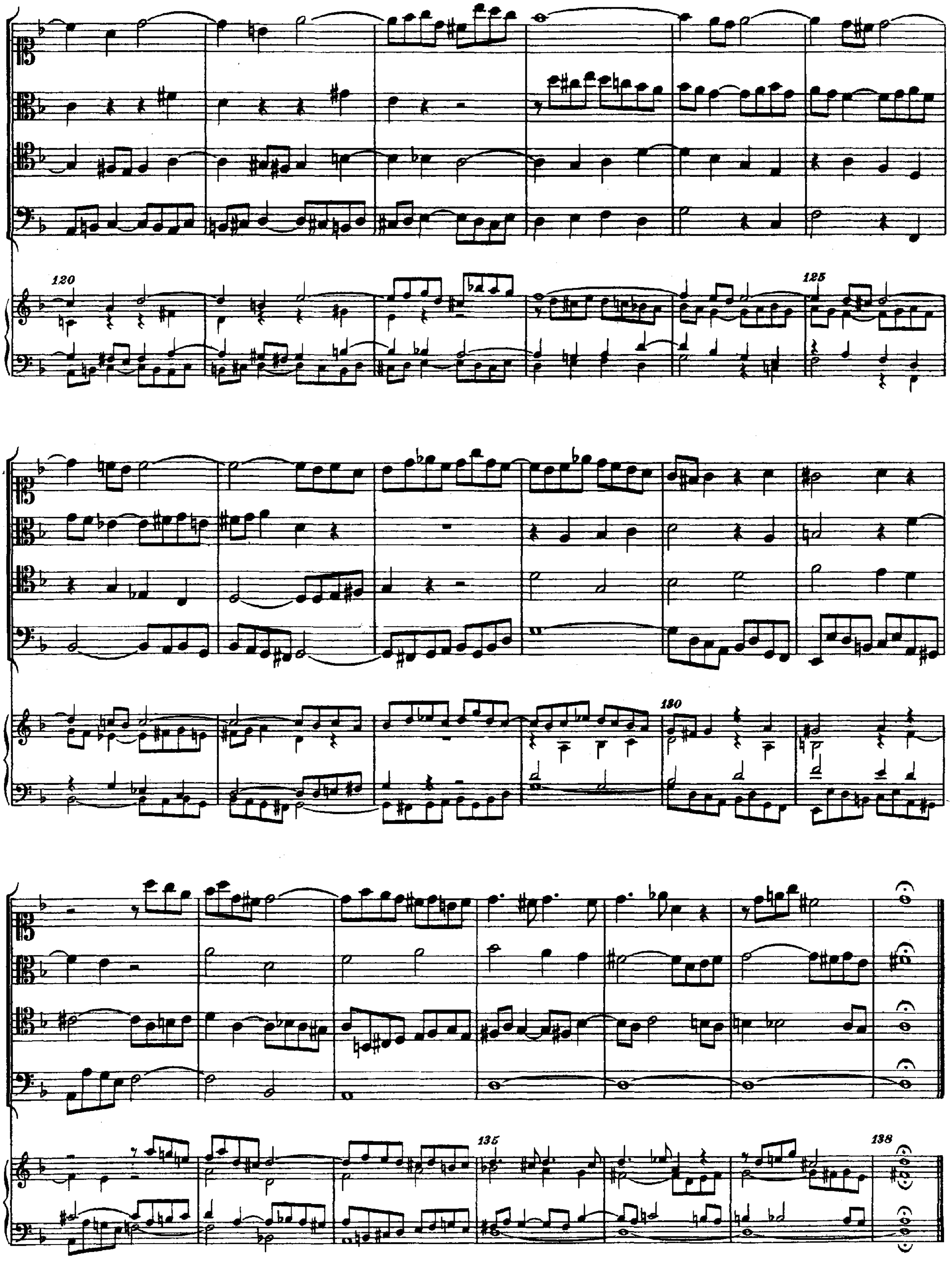
25
30
35
40


45
50
55
60

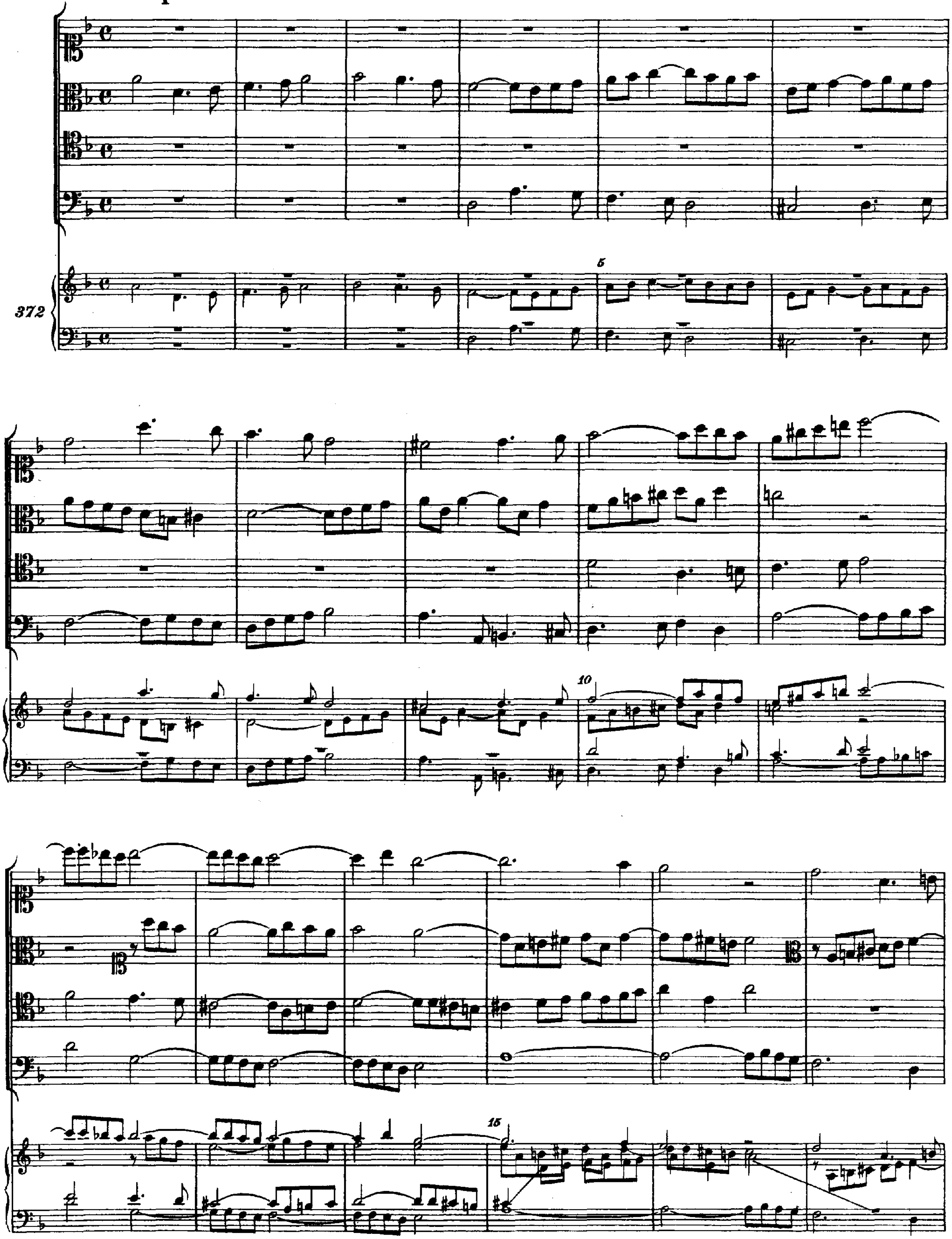

65
70
75
80

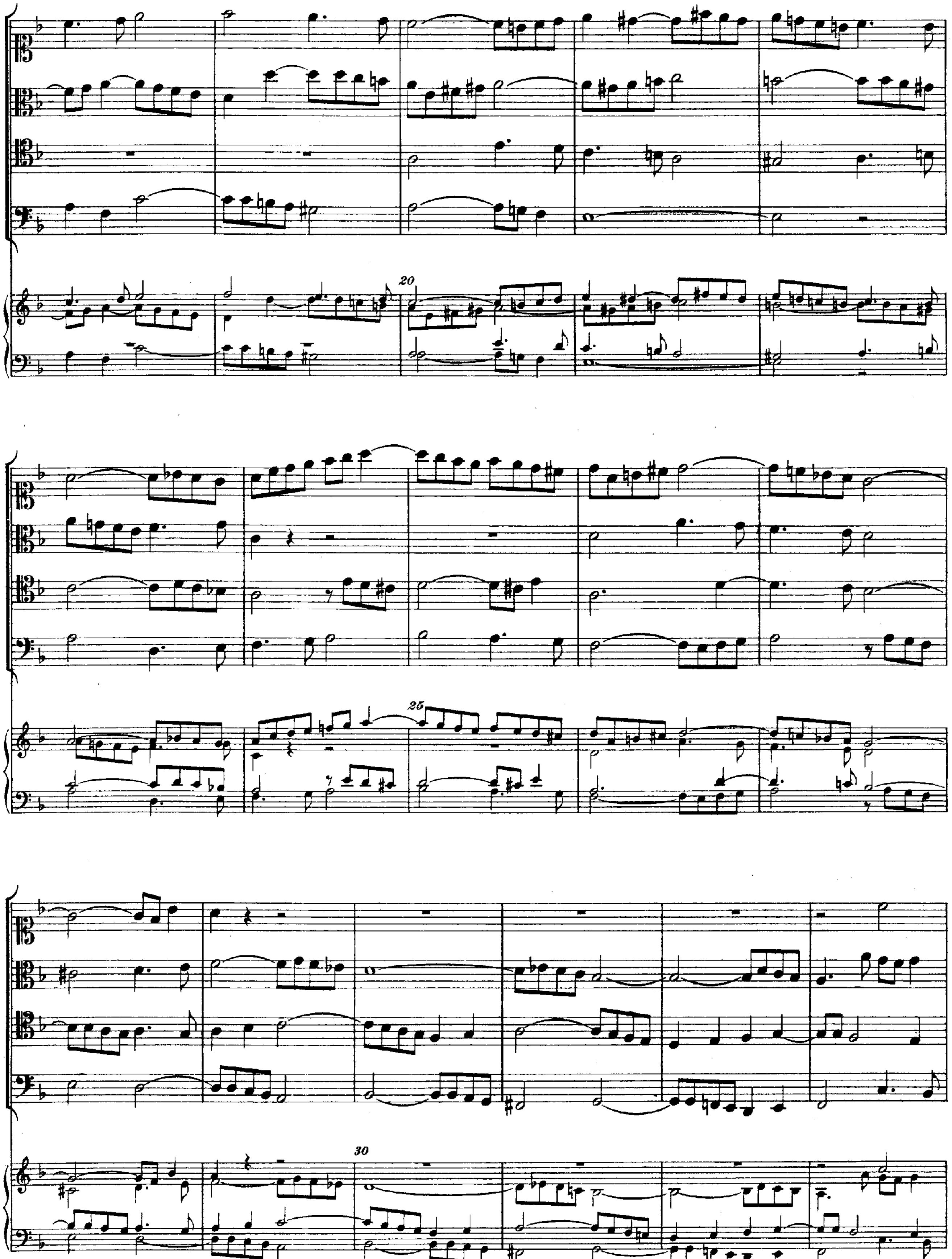

85
90
95
100

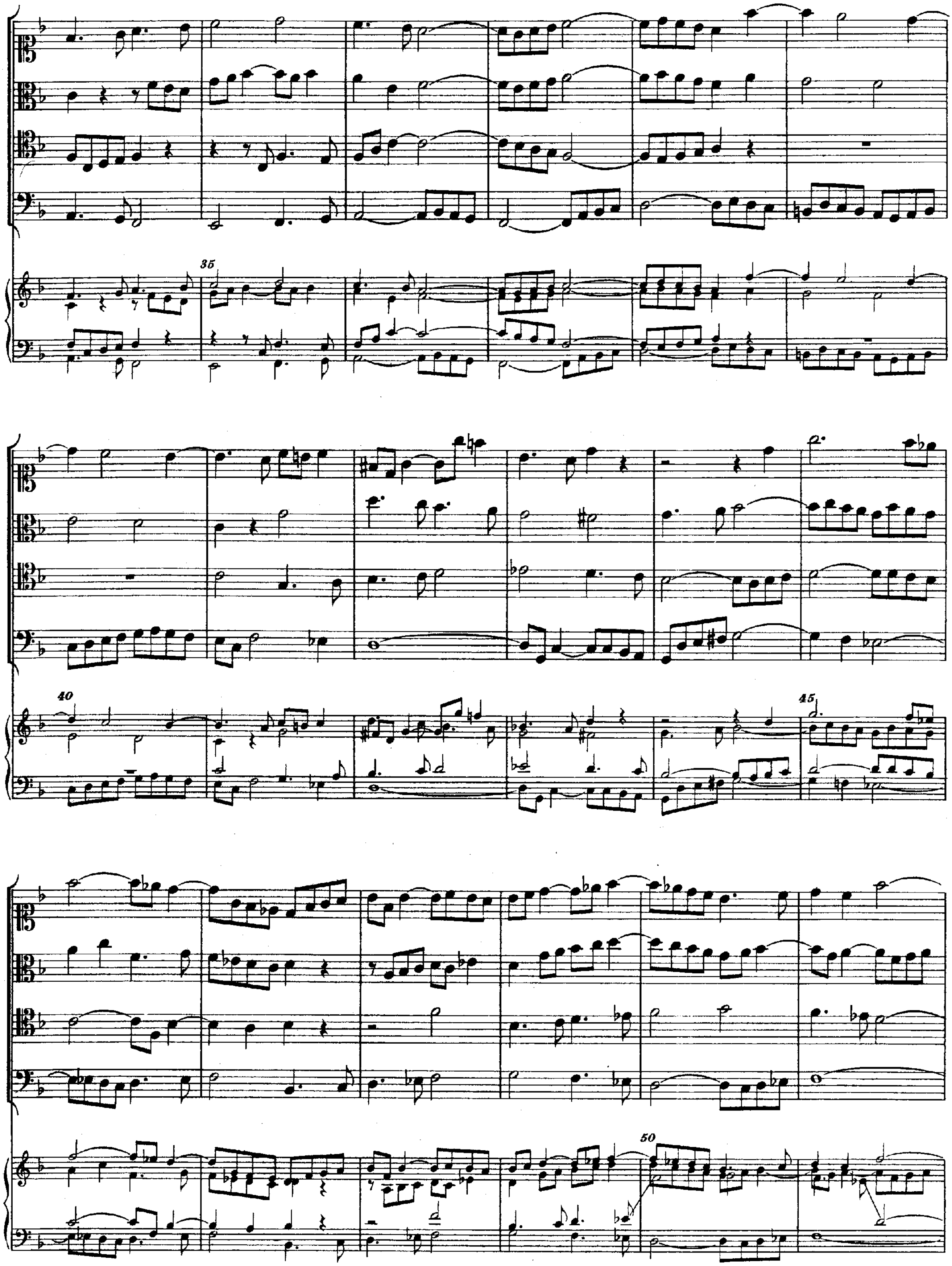

105
110
115

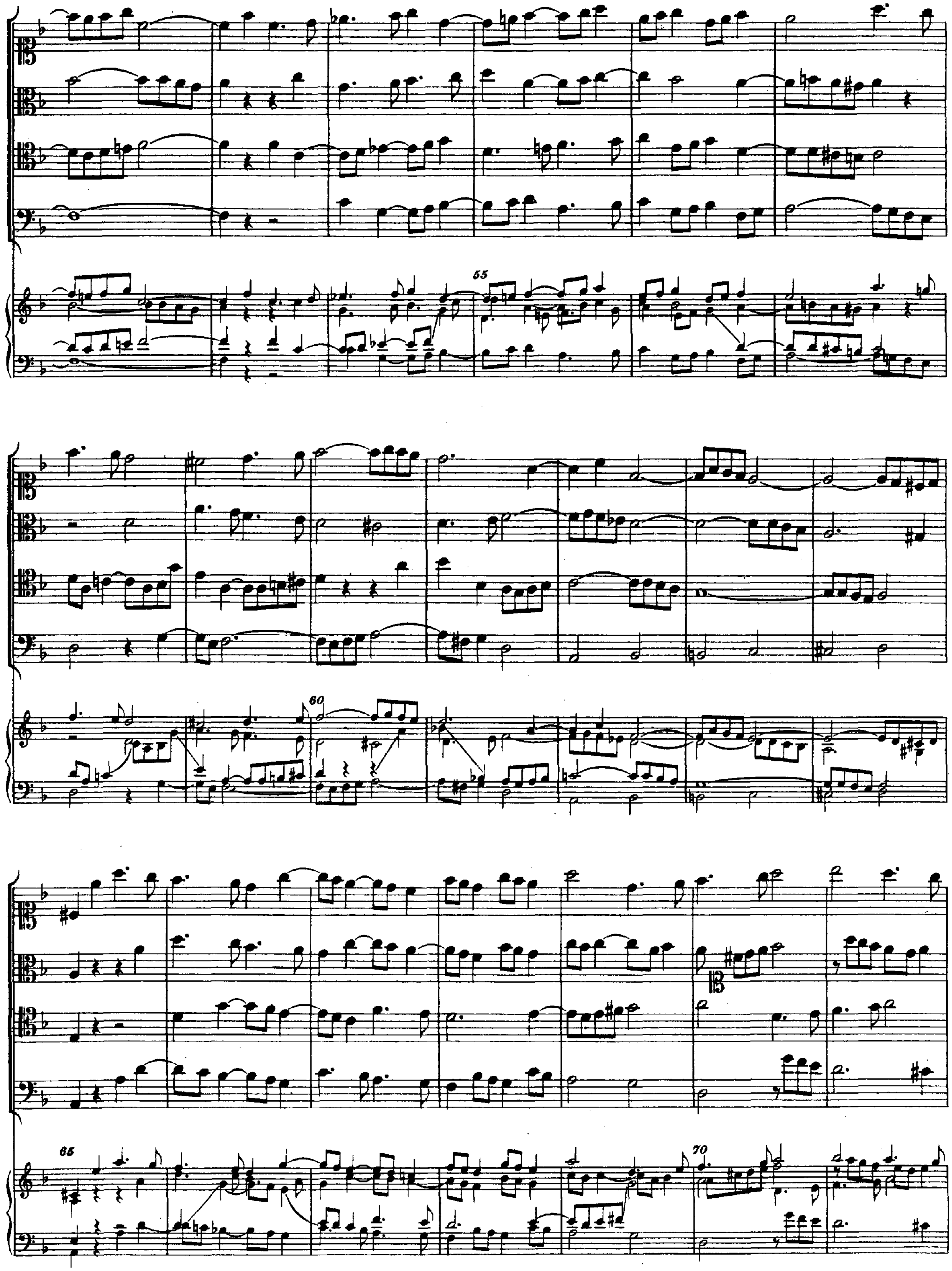

120
125
130
135
138

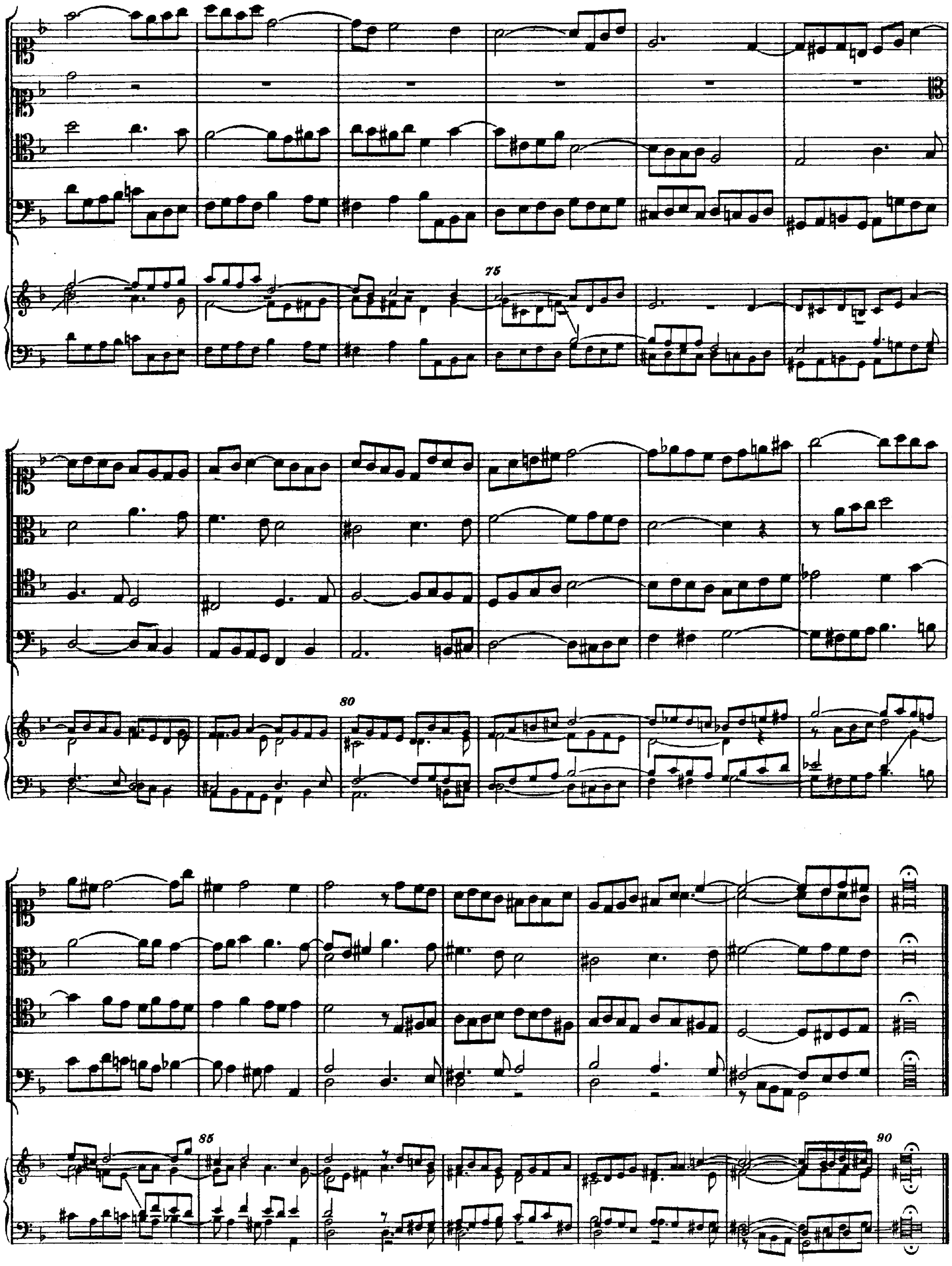
Contrapunctus V



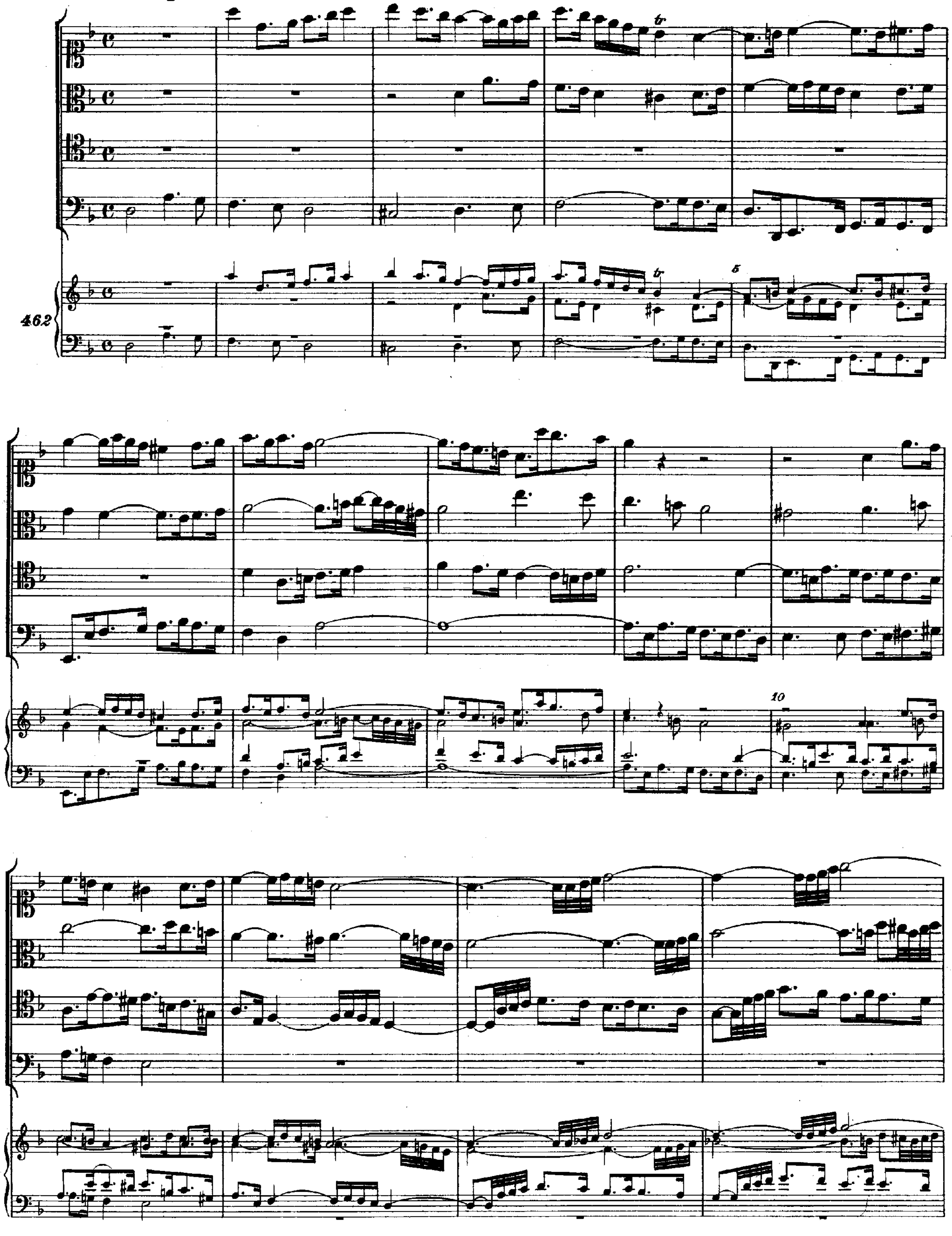

20
25
30


35
40
45
50

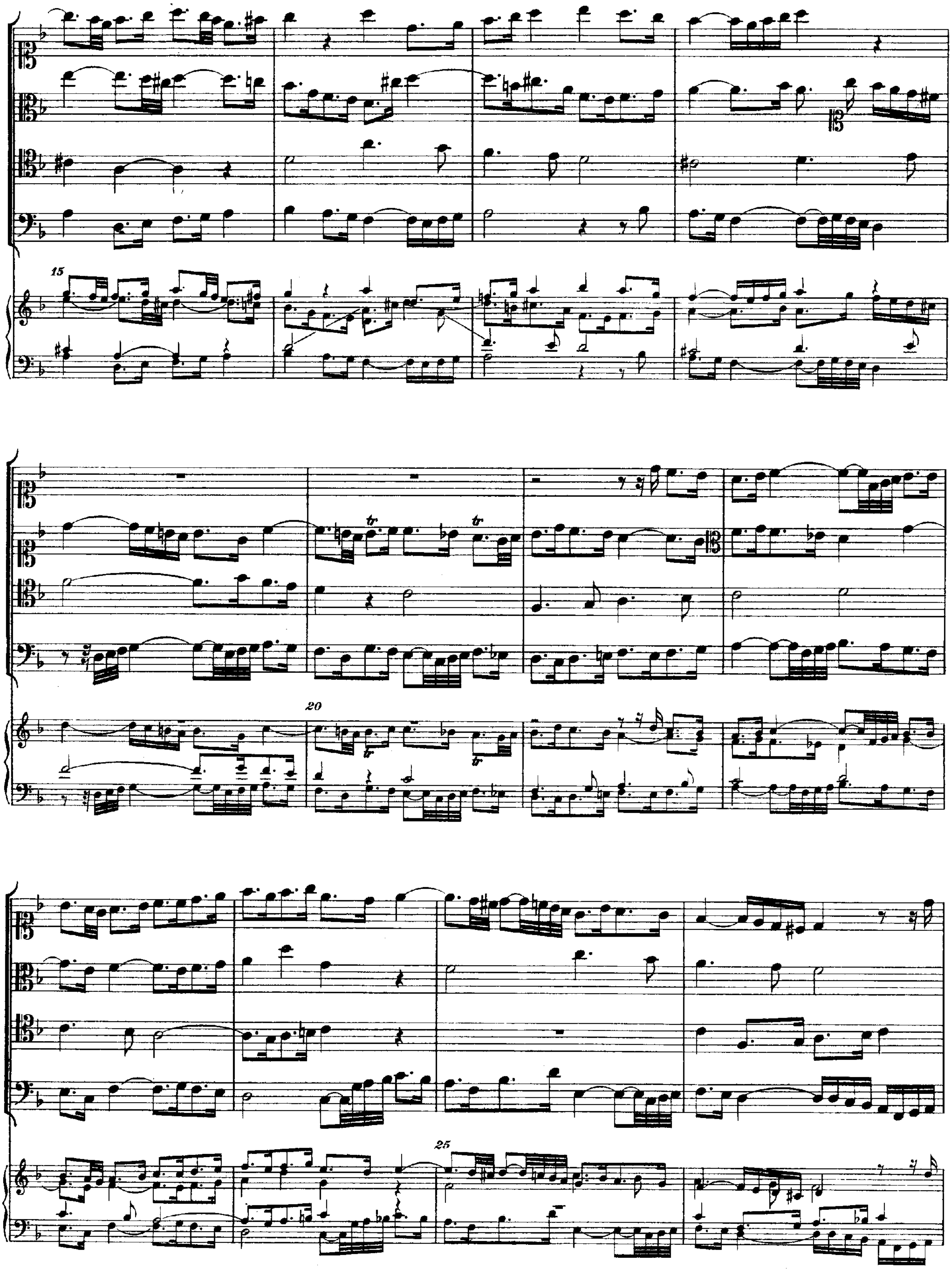

55
60
65
70

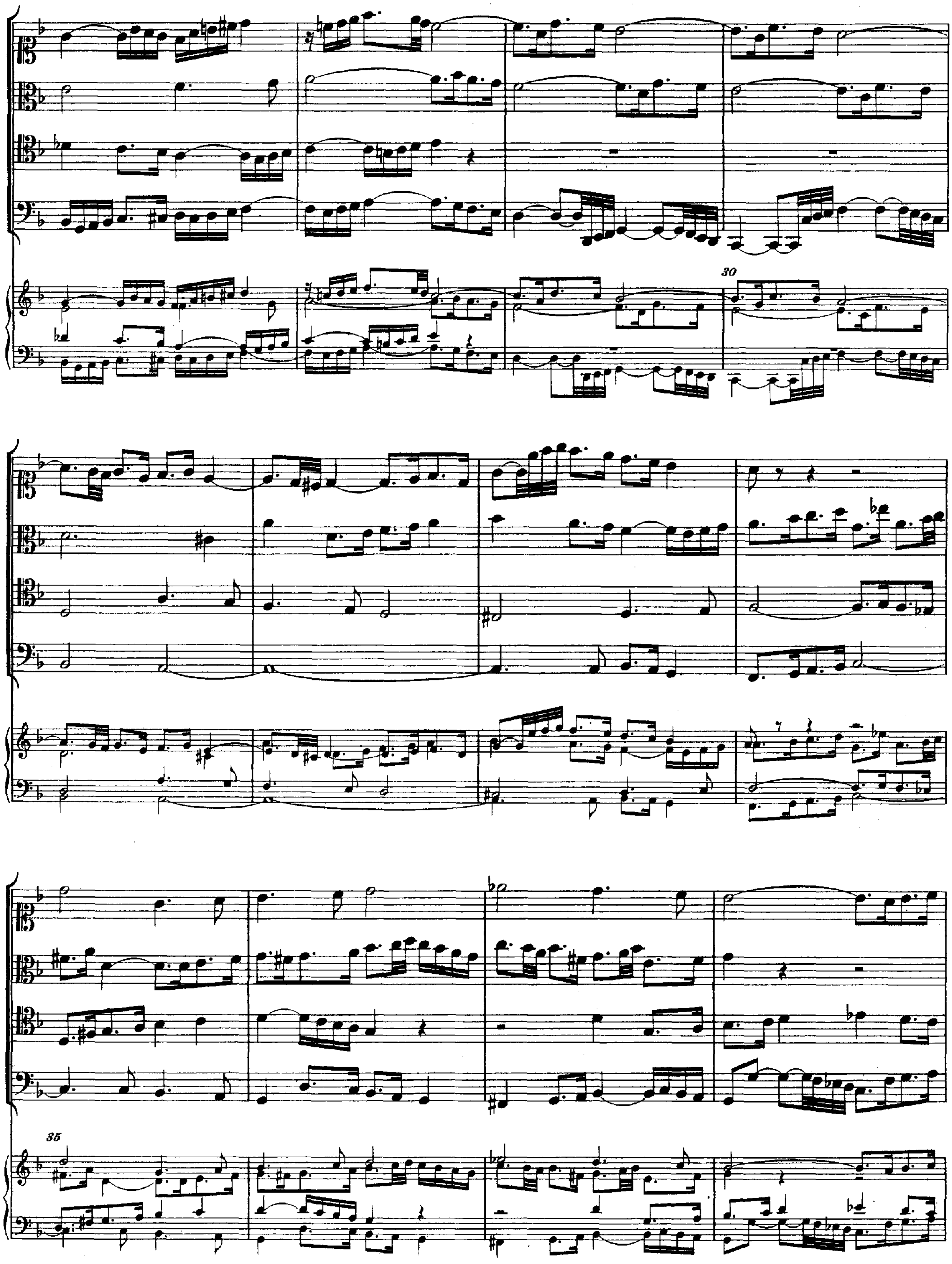

75
80
85
90

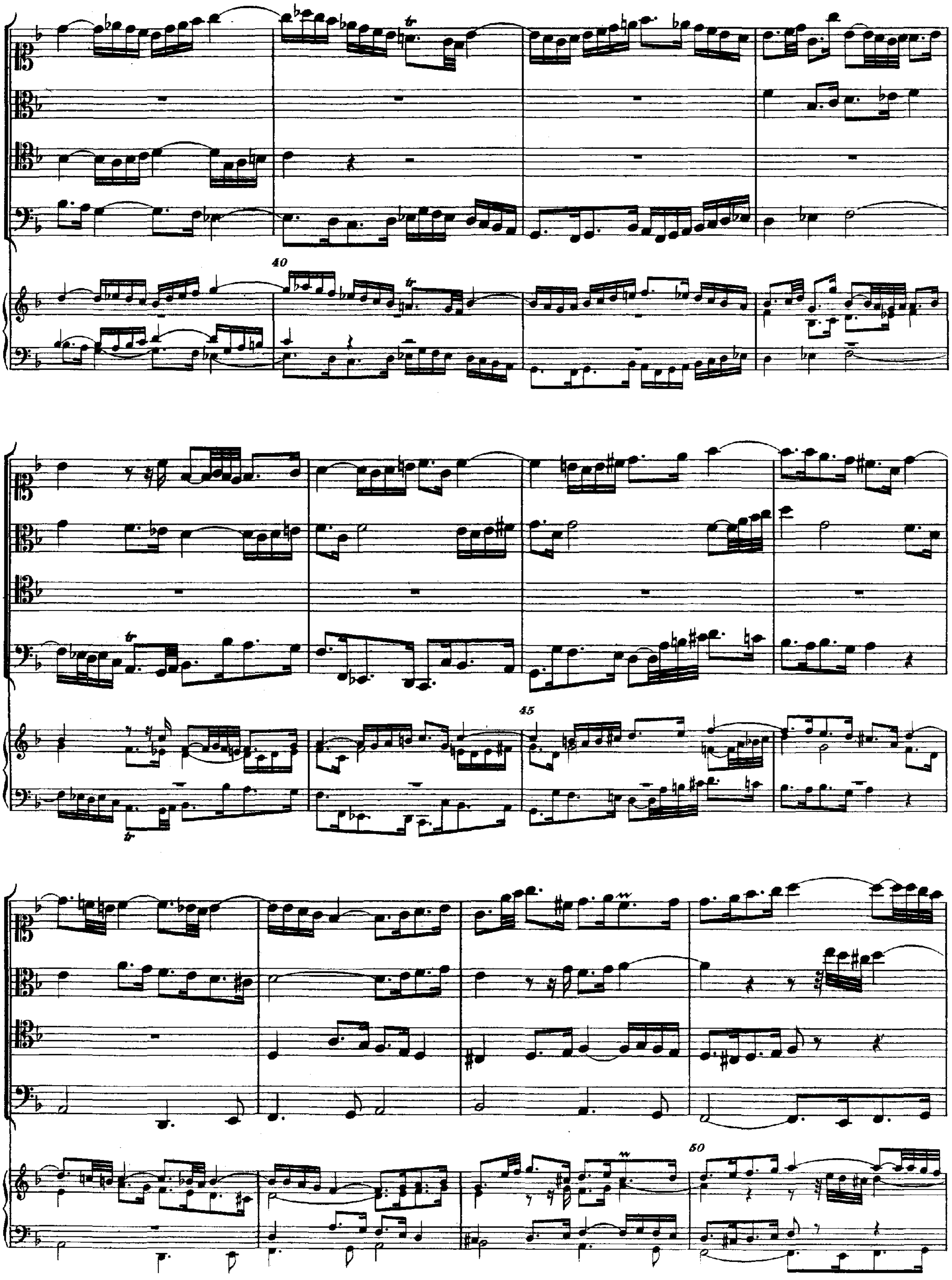
Contrapunctus VI[1)]

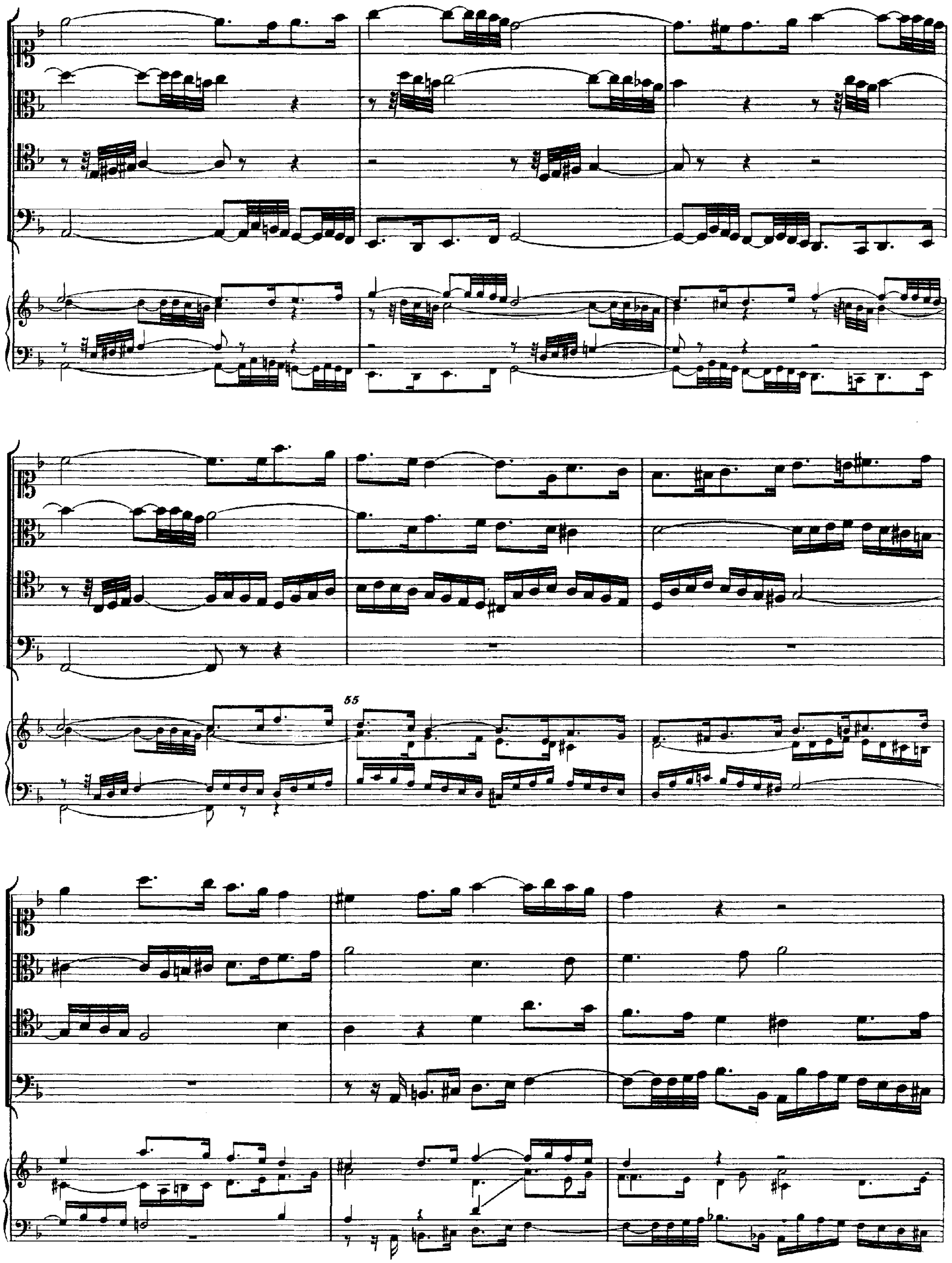


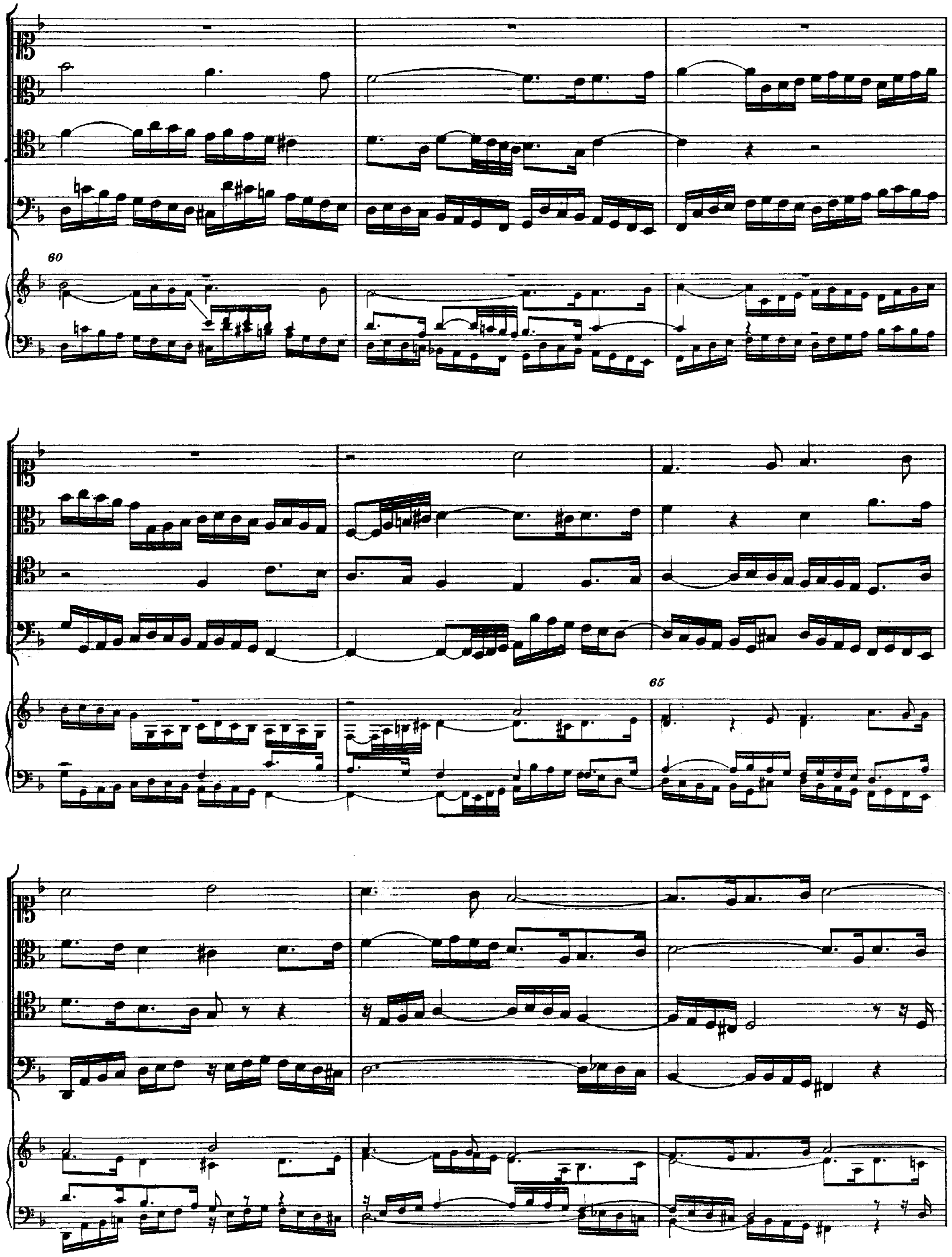
1) *In der O. A.: „a 4, in Stile francese."*

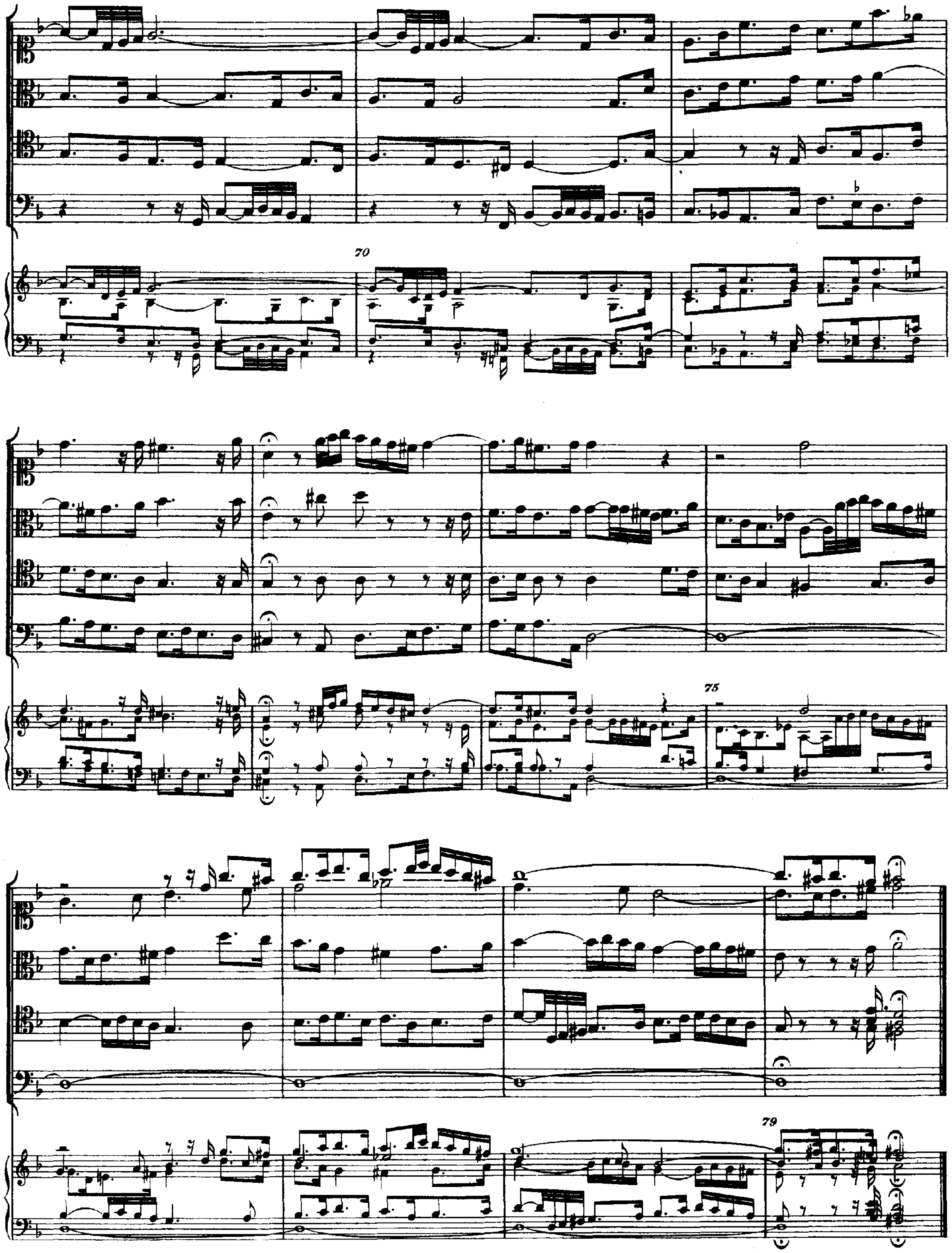

15
20
25


30
35

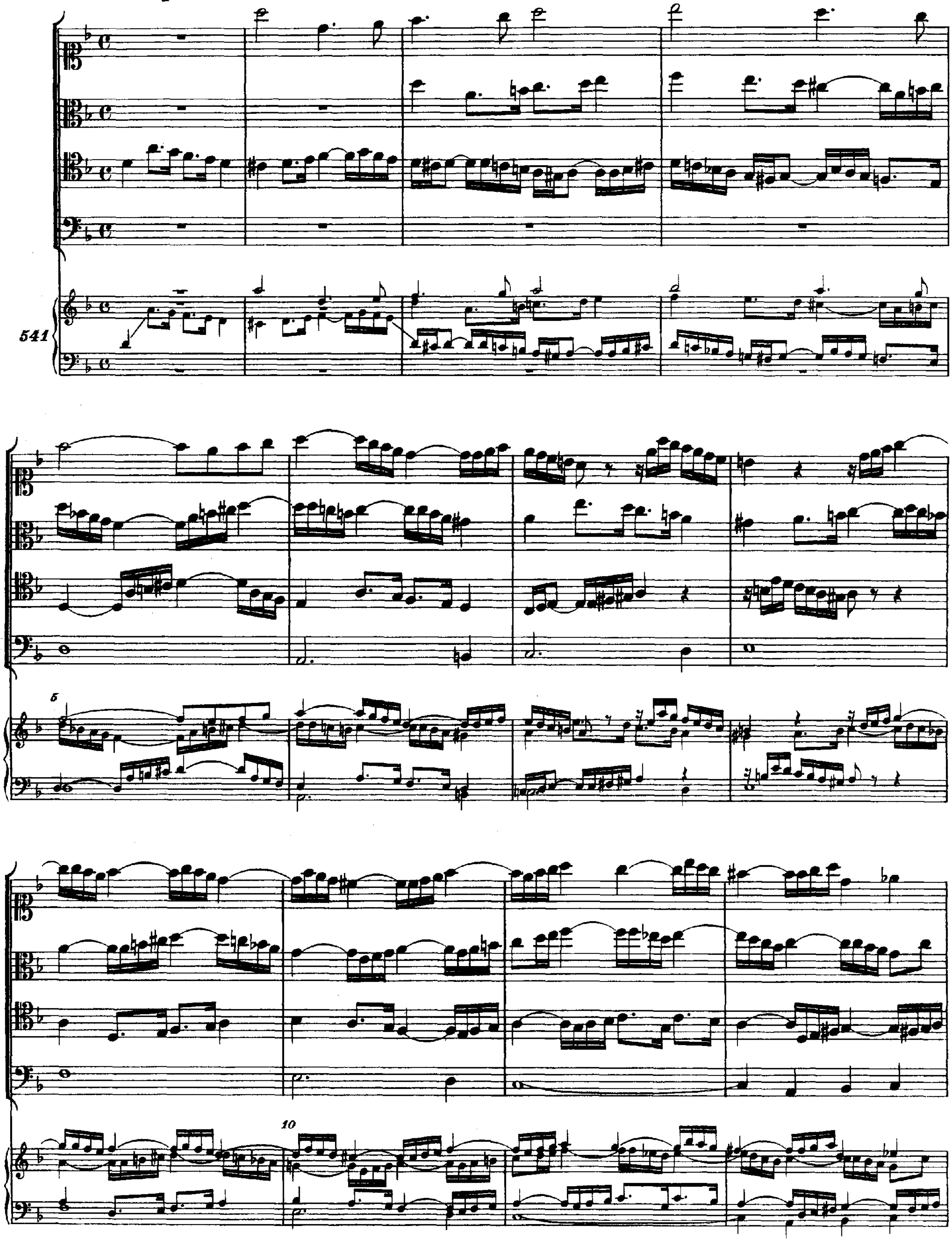

40
tr
45
50


55

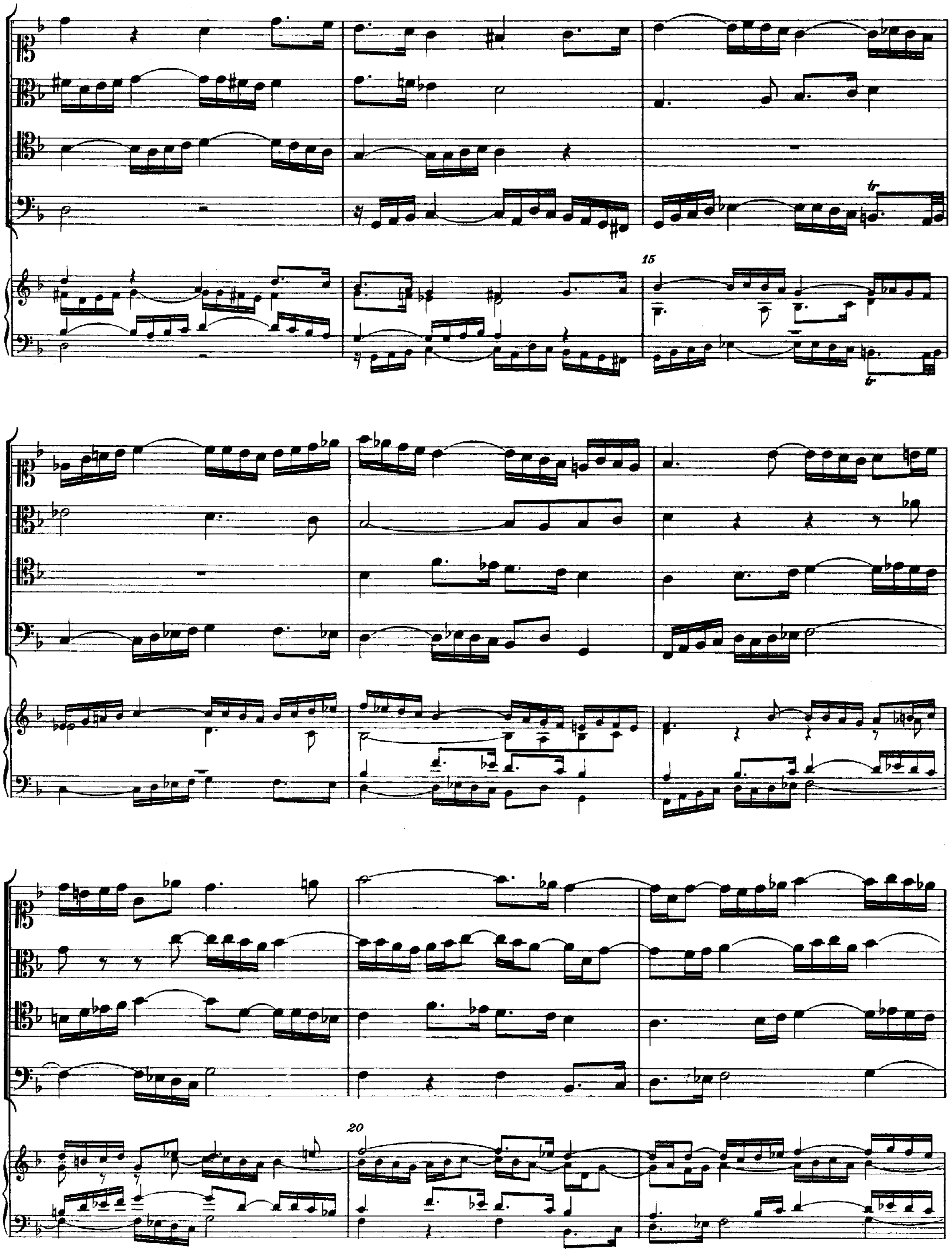

60
65

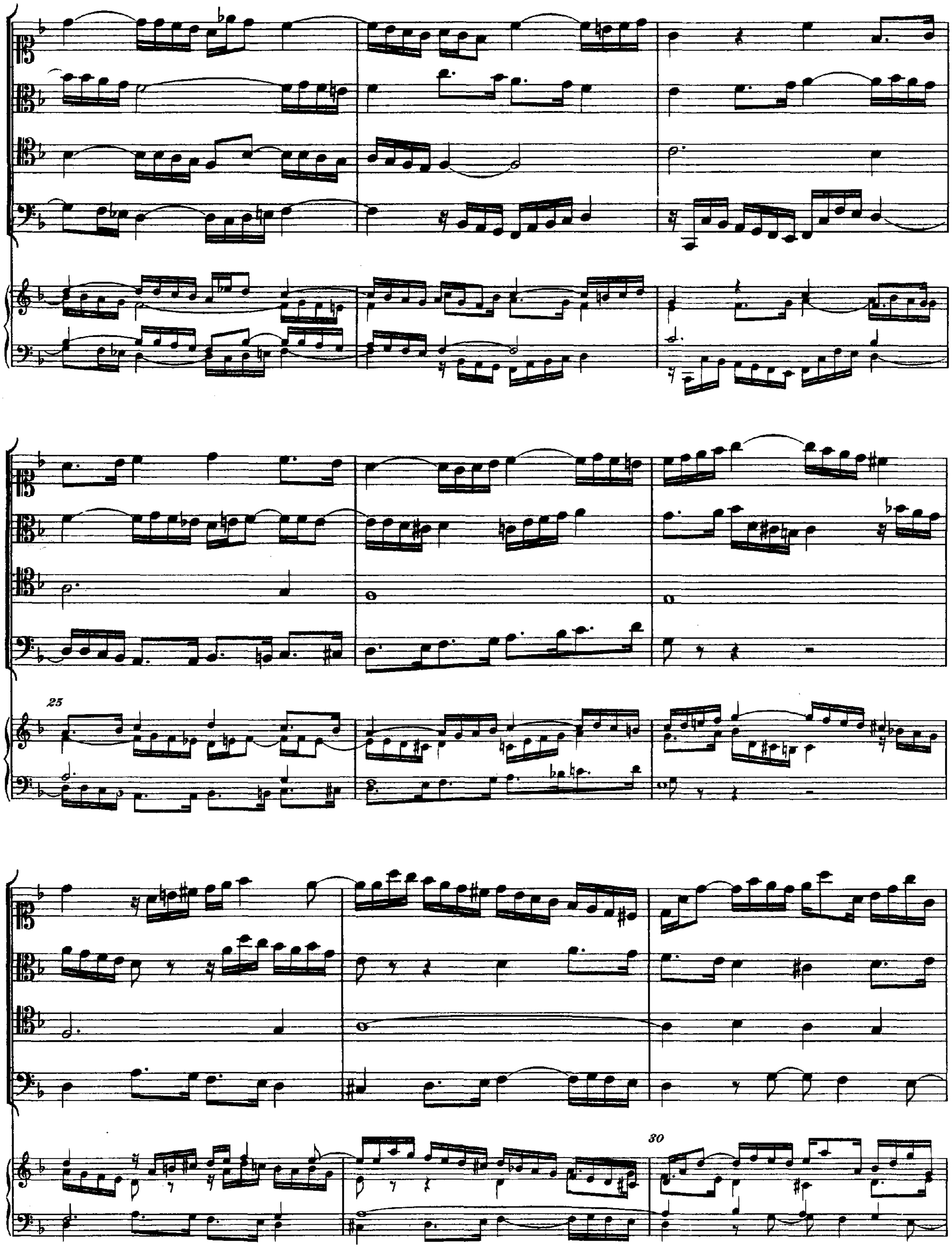

70
75
79

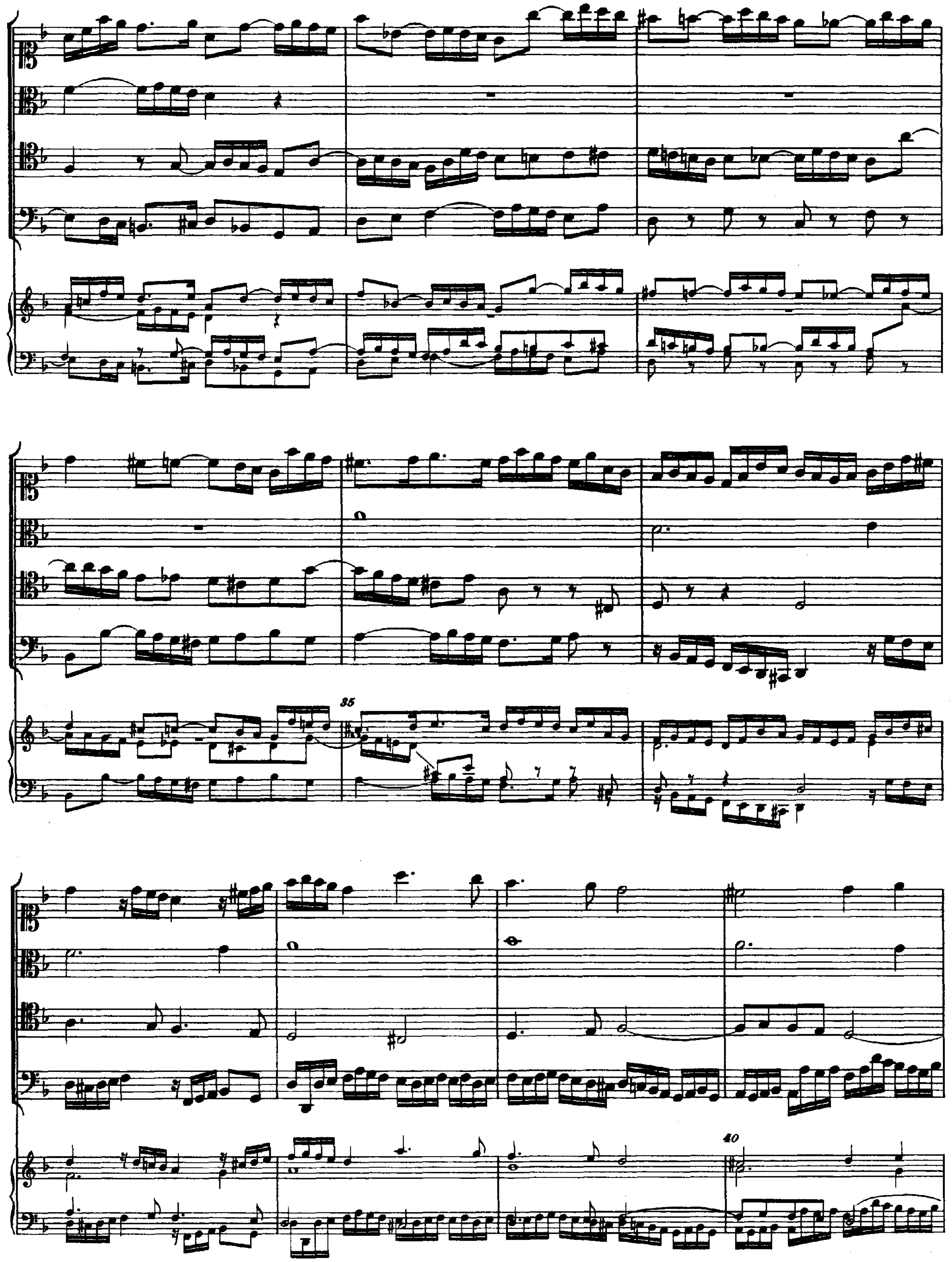
Contrapunctus VII[1]

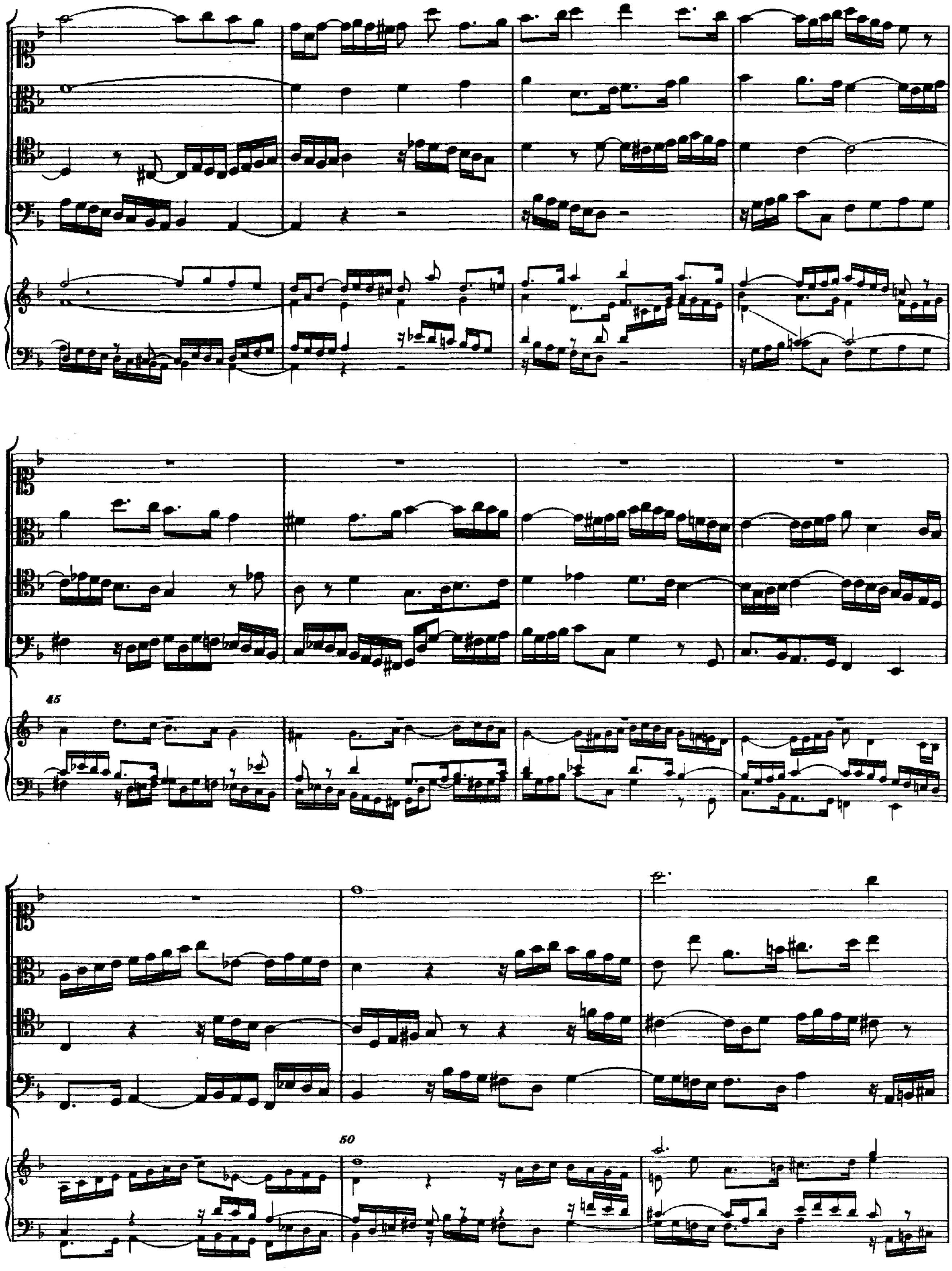


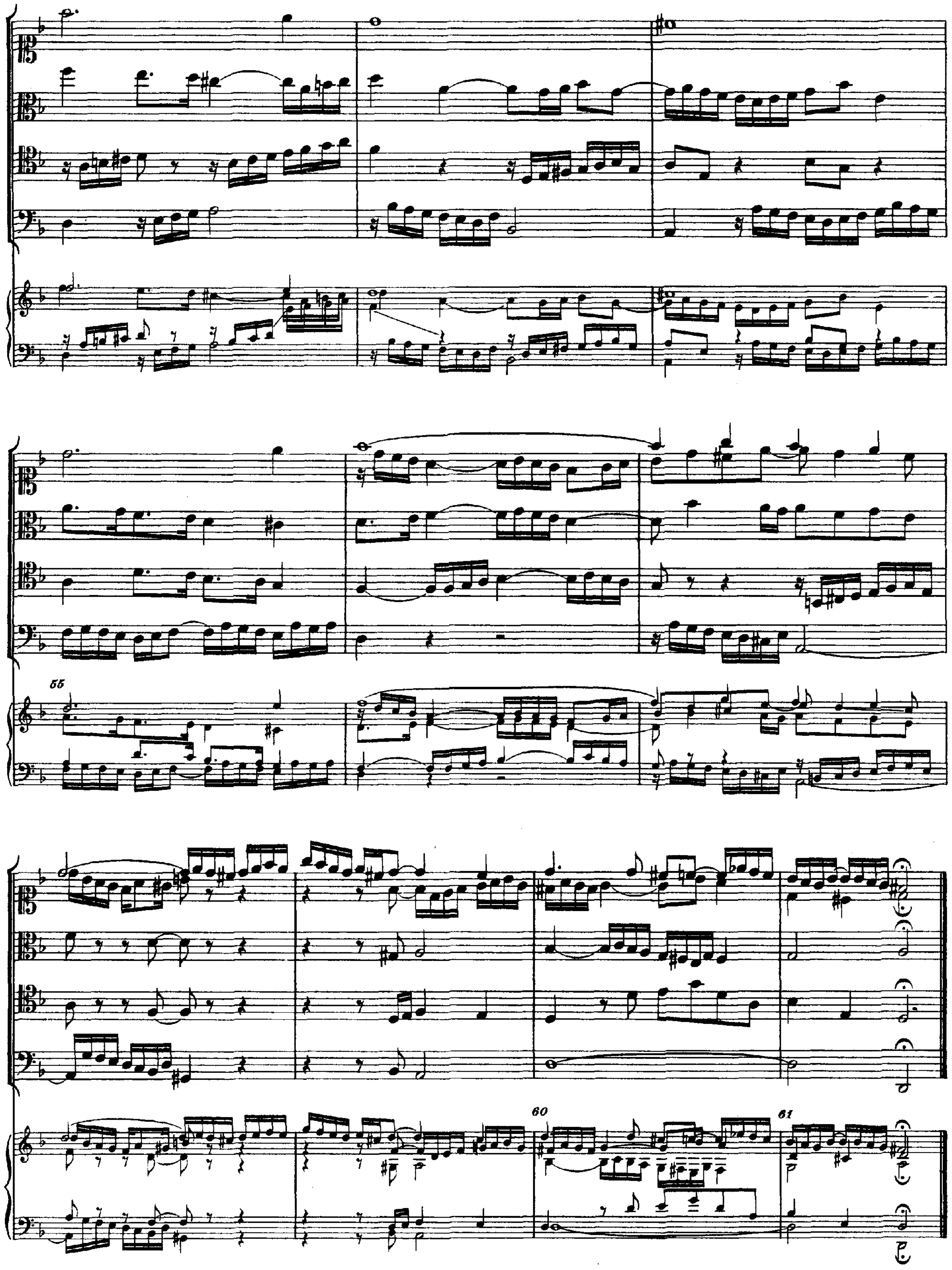
1) *In der O. A.: „a 4 per Augment[ationem] et Diminut[ionem]“*


15
20

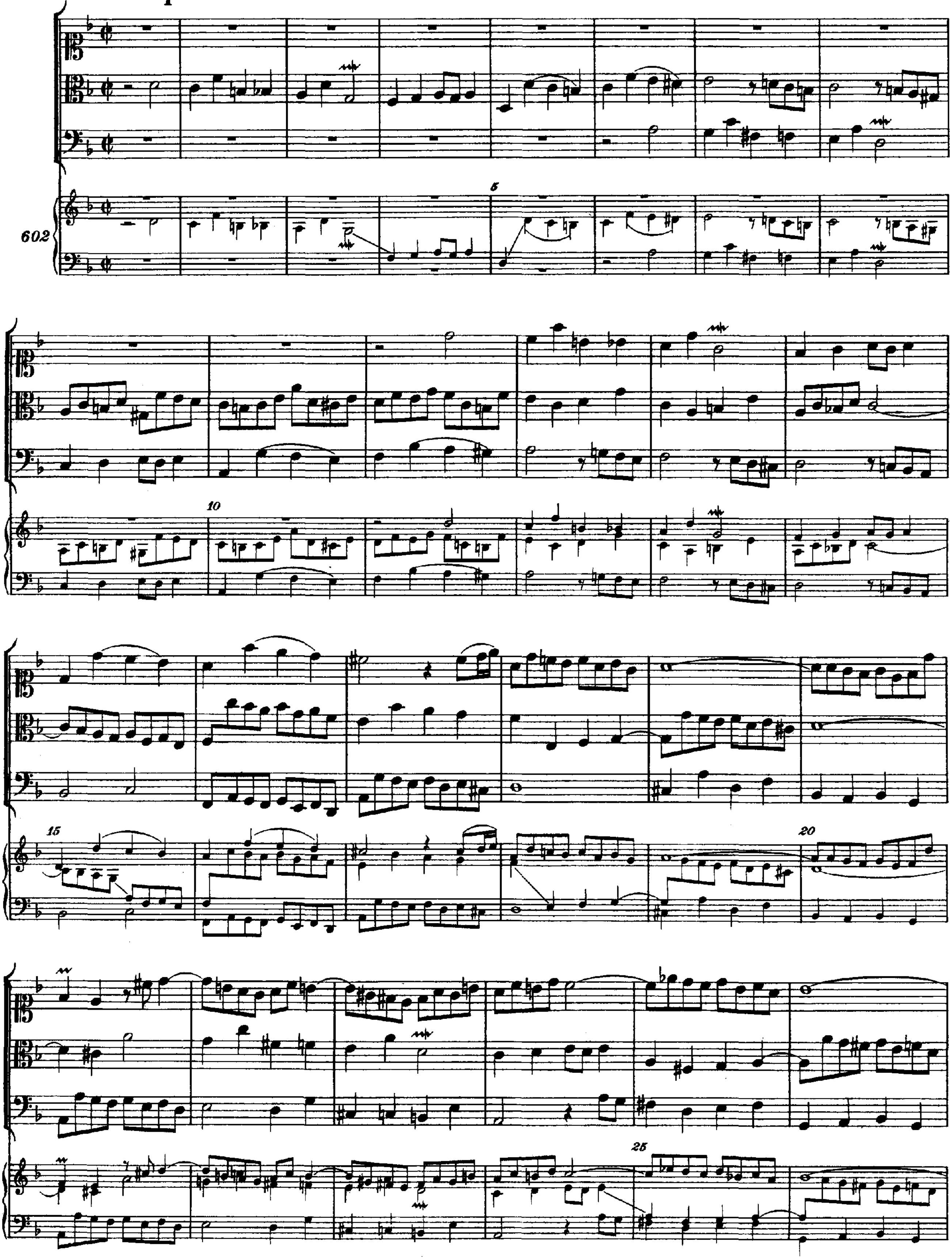

25
30


35
40

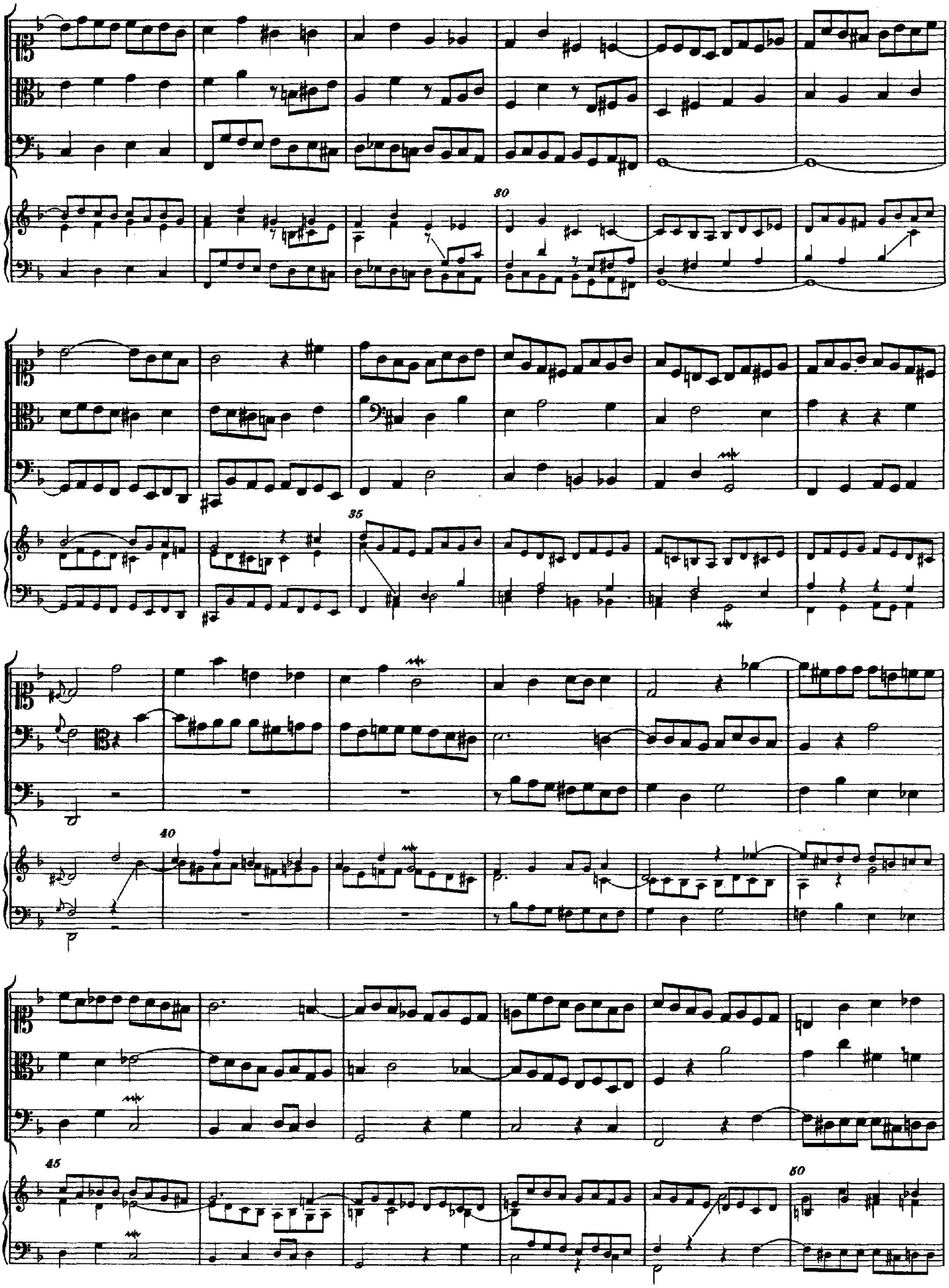

45
50

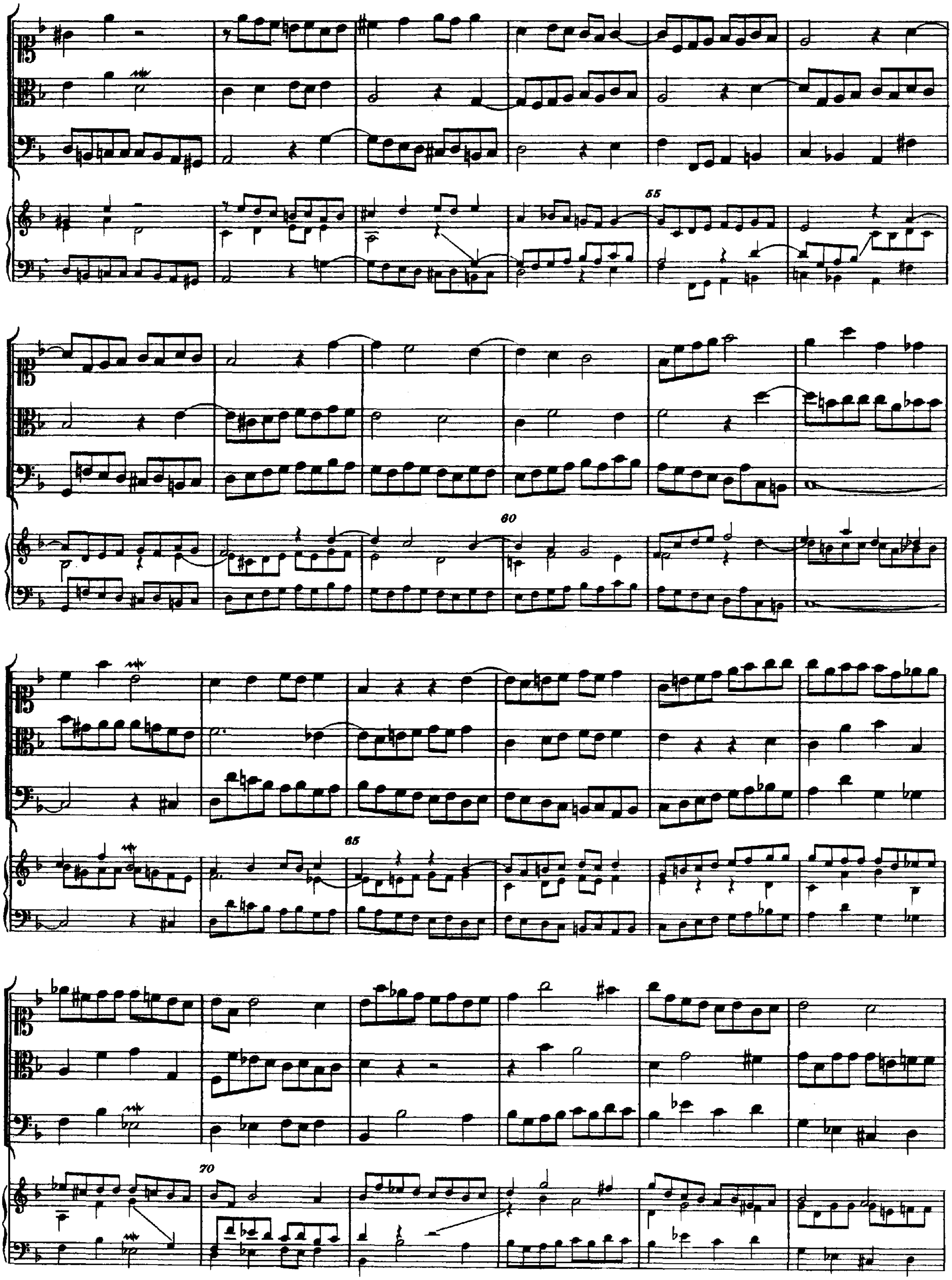

55
60
61

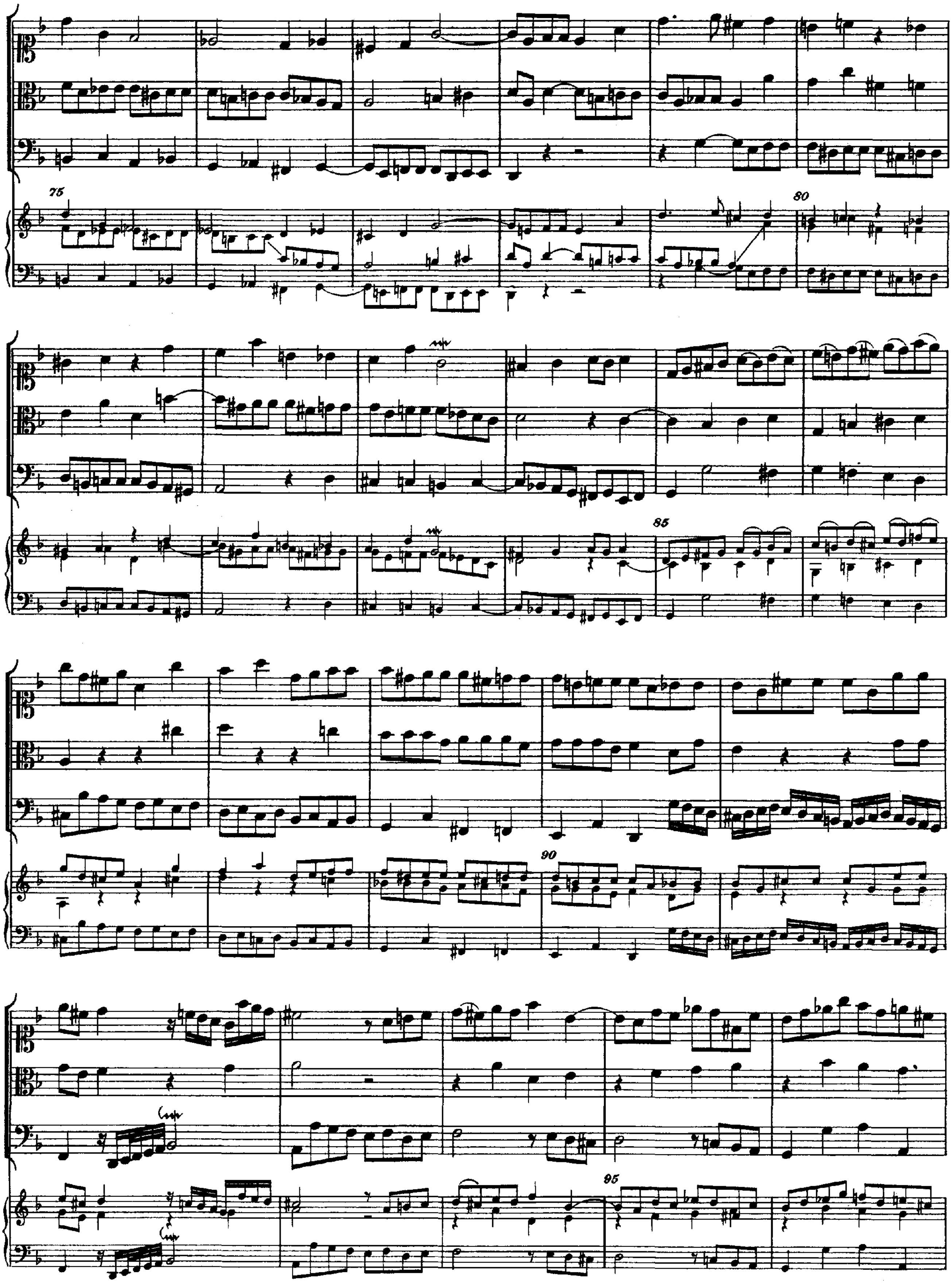
Contrapunctus VIII[1]

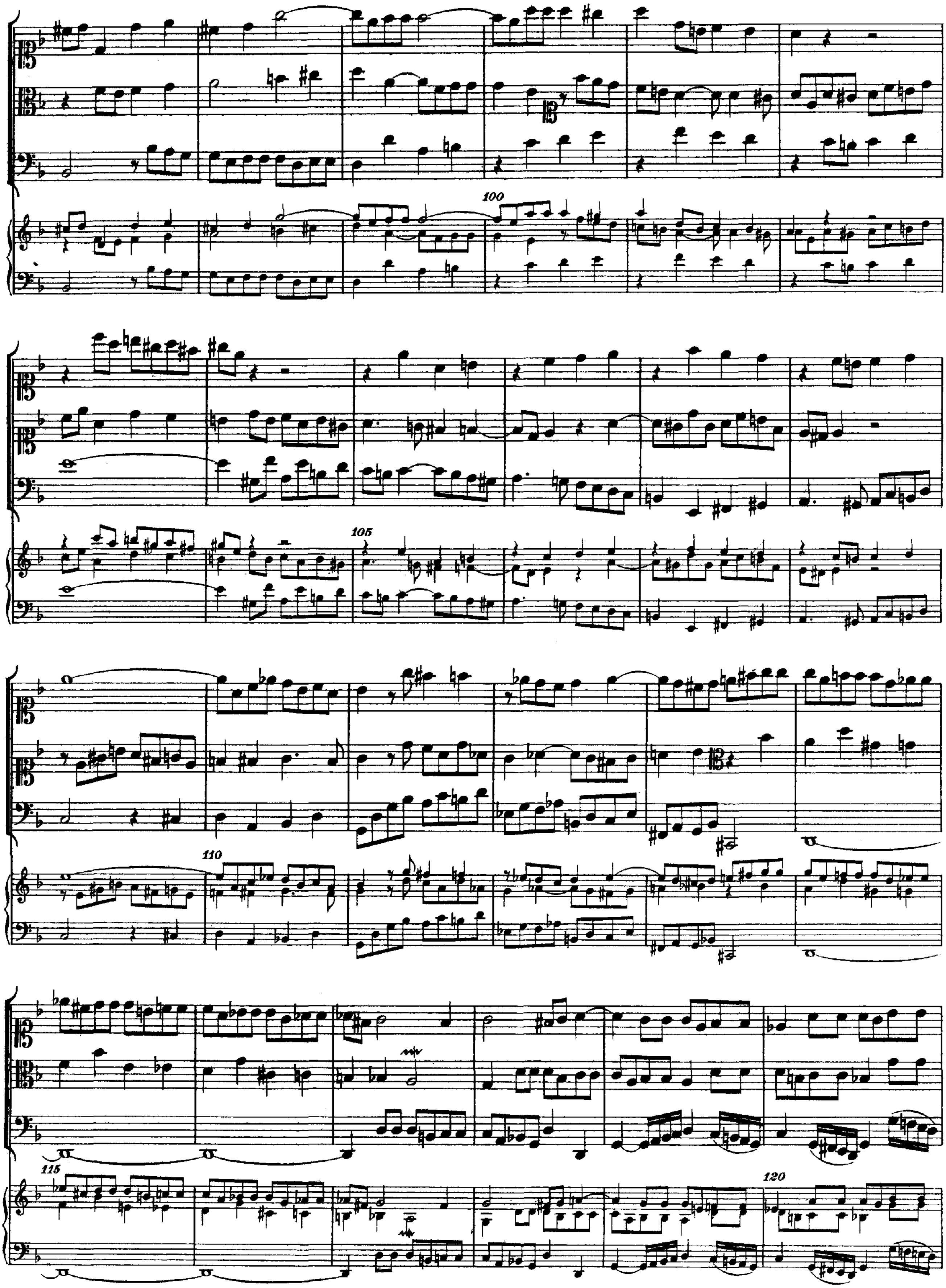


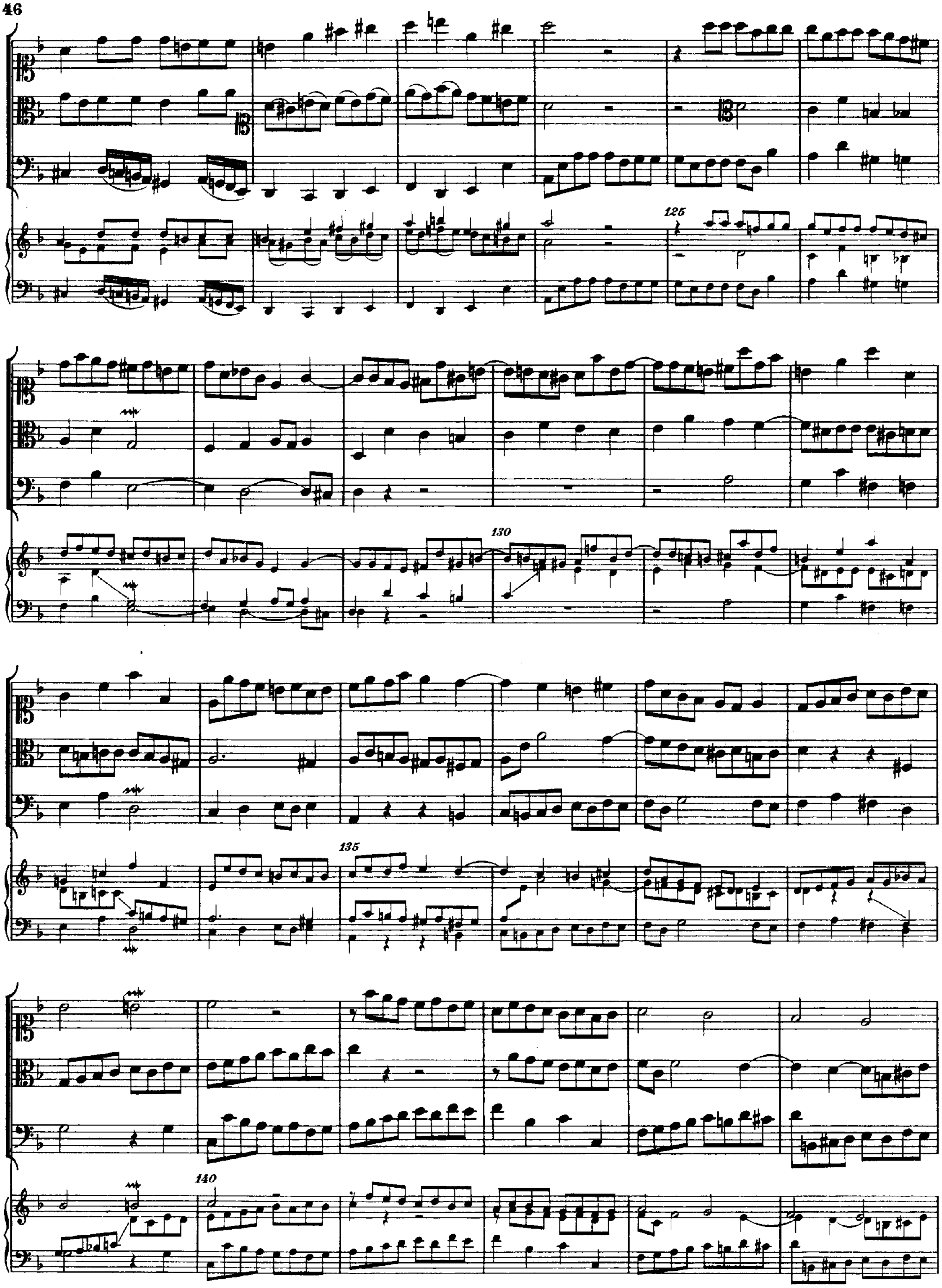
1) *In der O. A.: „a 3"*

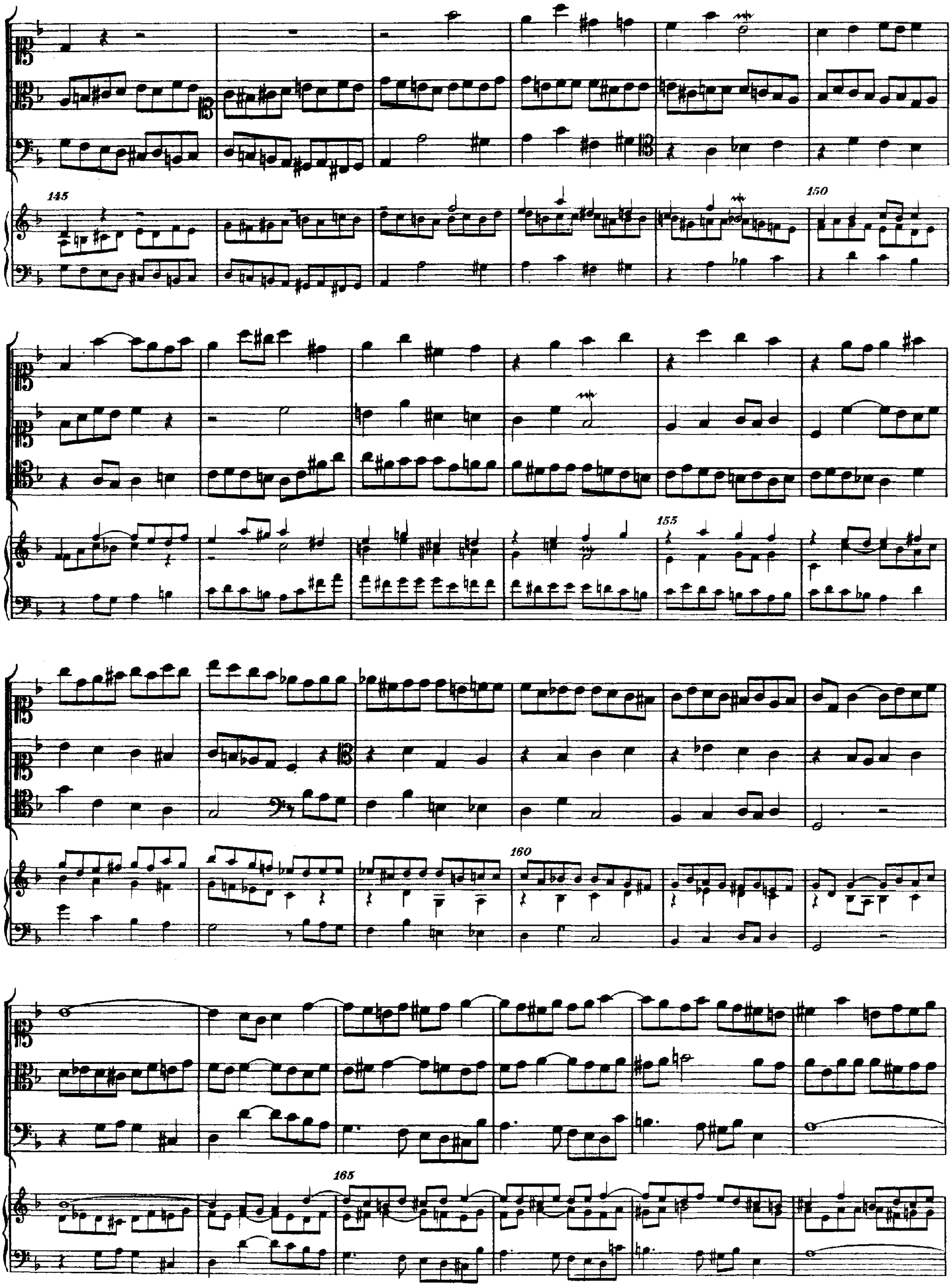

30
35
40
45
50

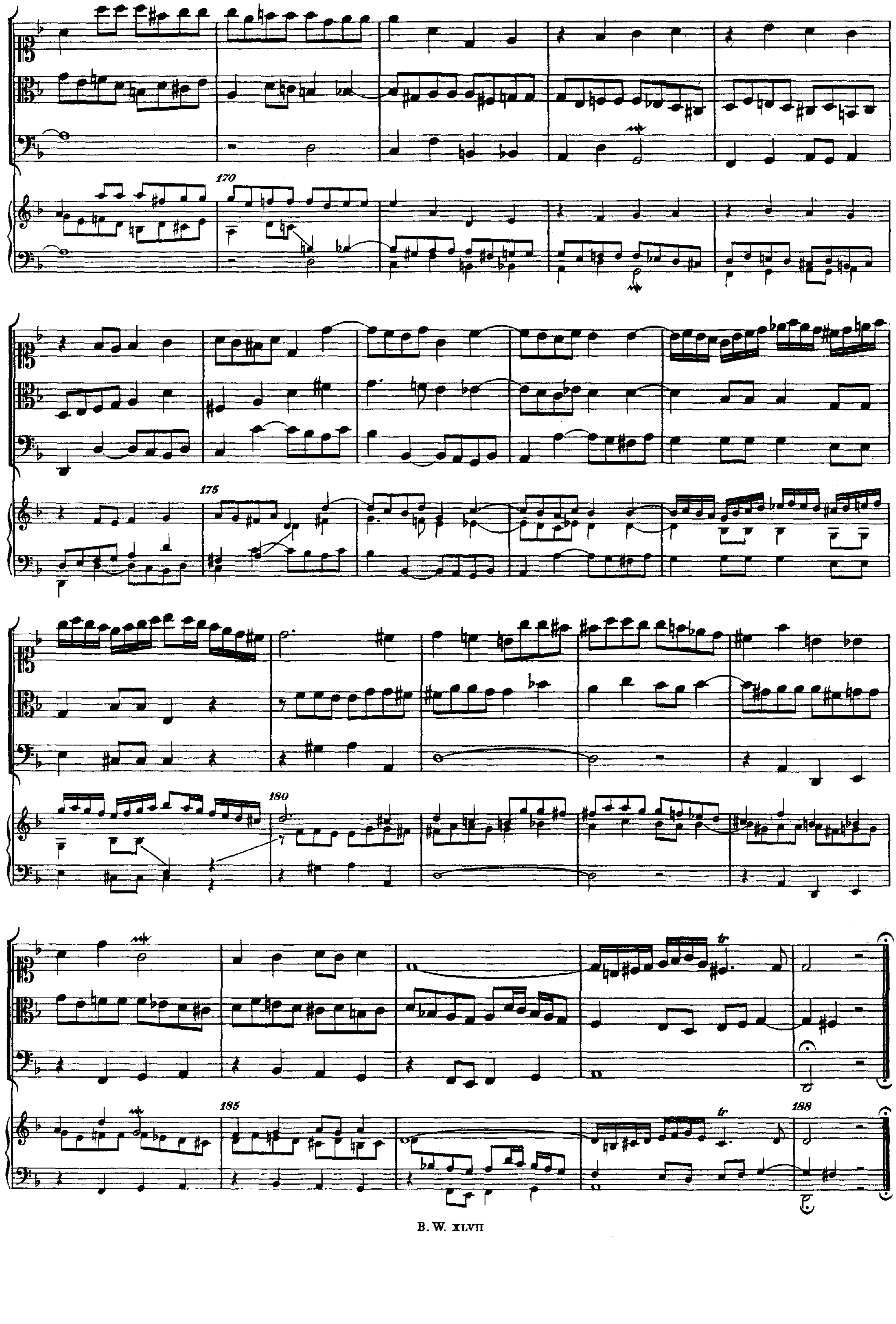

55
60
65
70


75
80
85
90
95

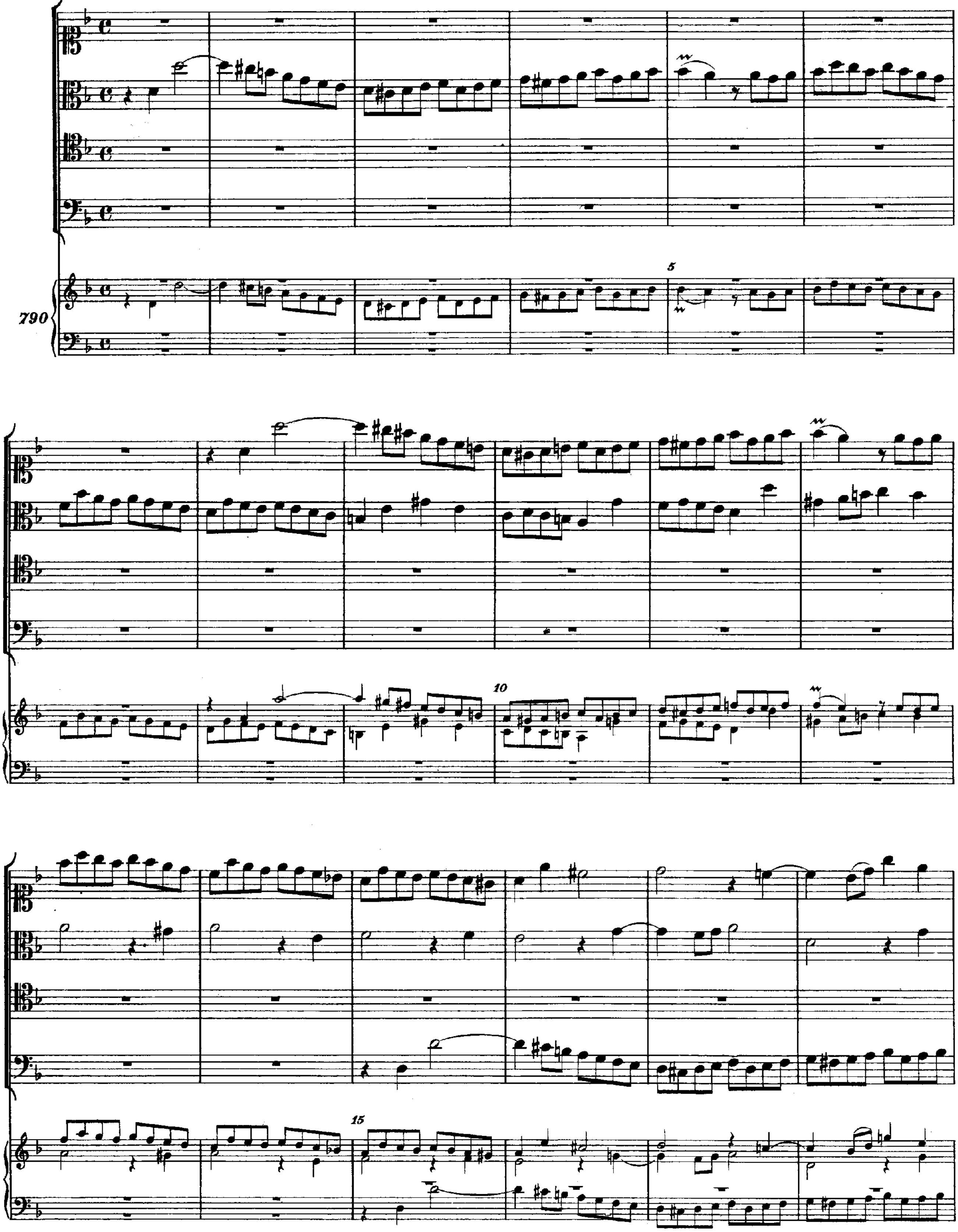

100
105
110
115
120


125
130
135
140

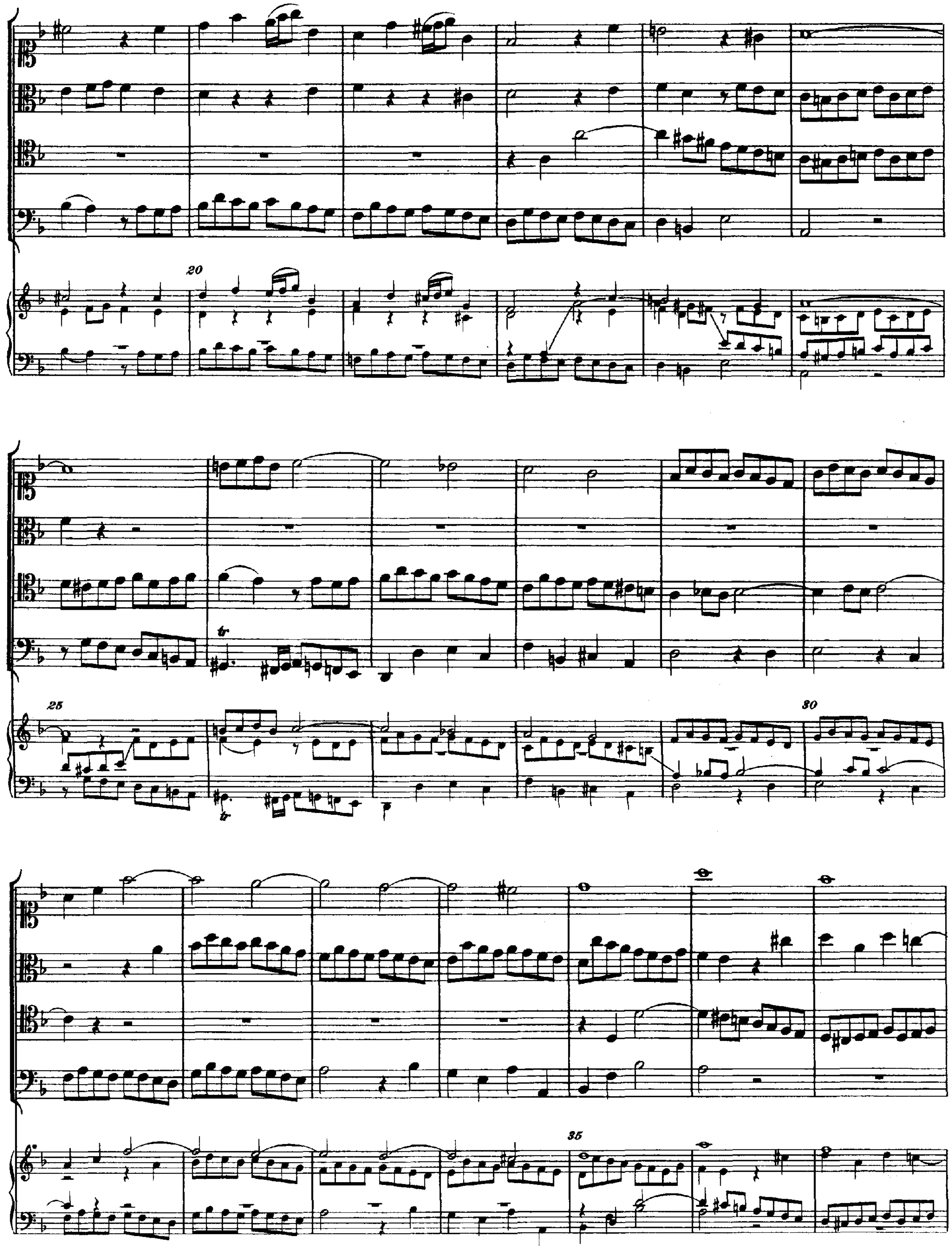

145
150
155
160
165

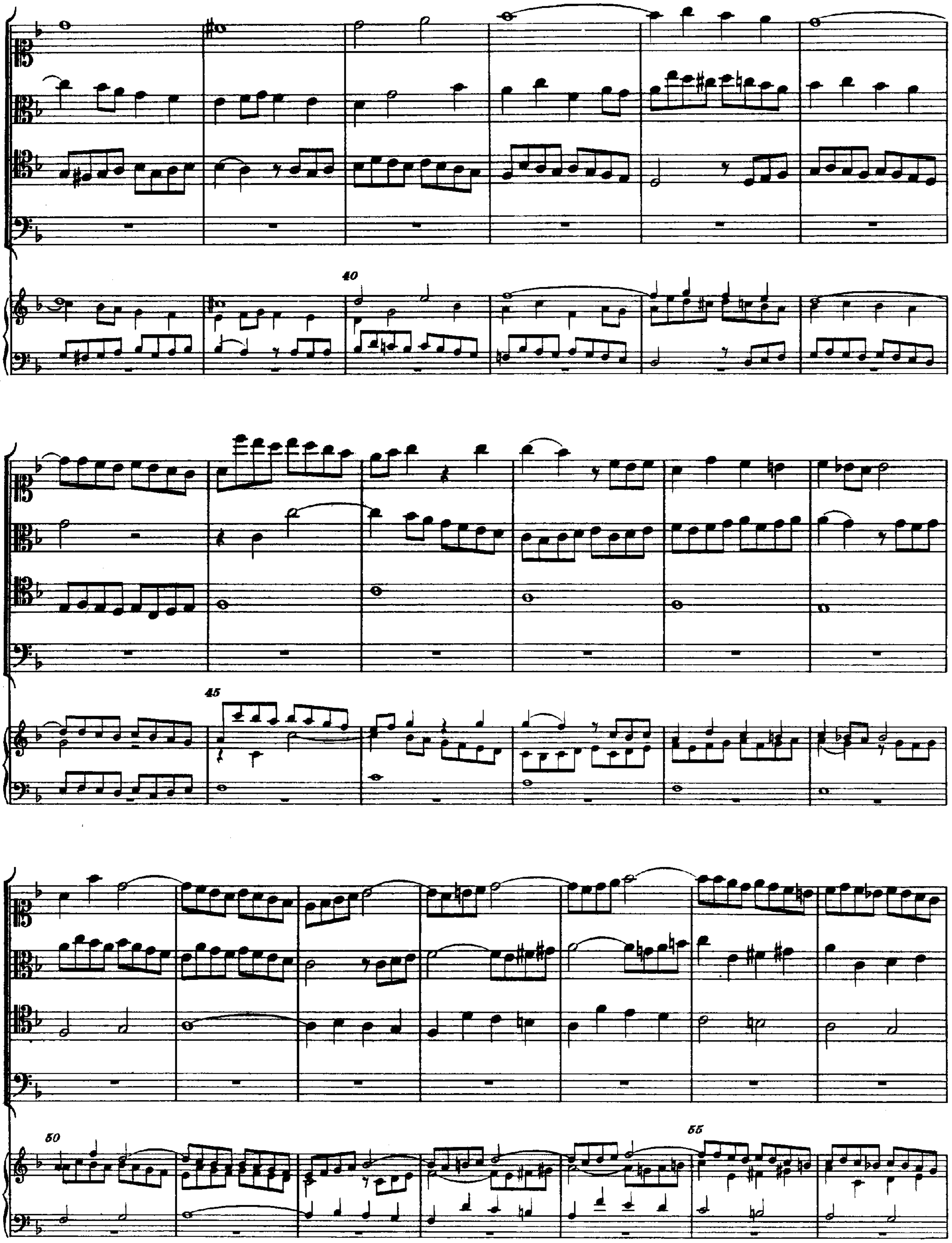

170
175
180
185
188

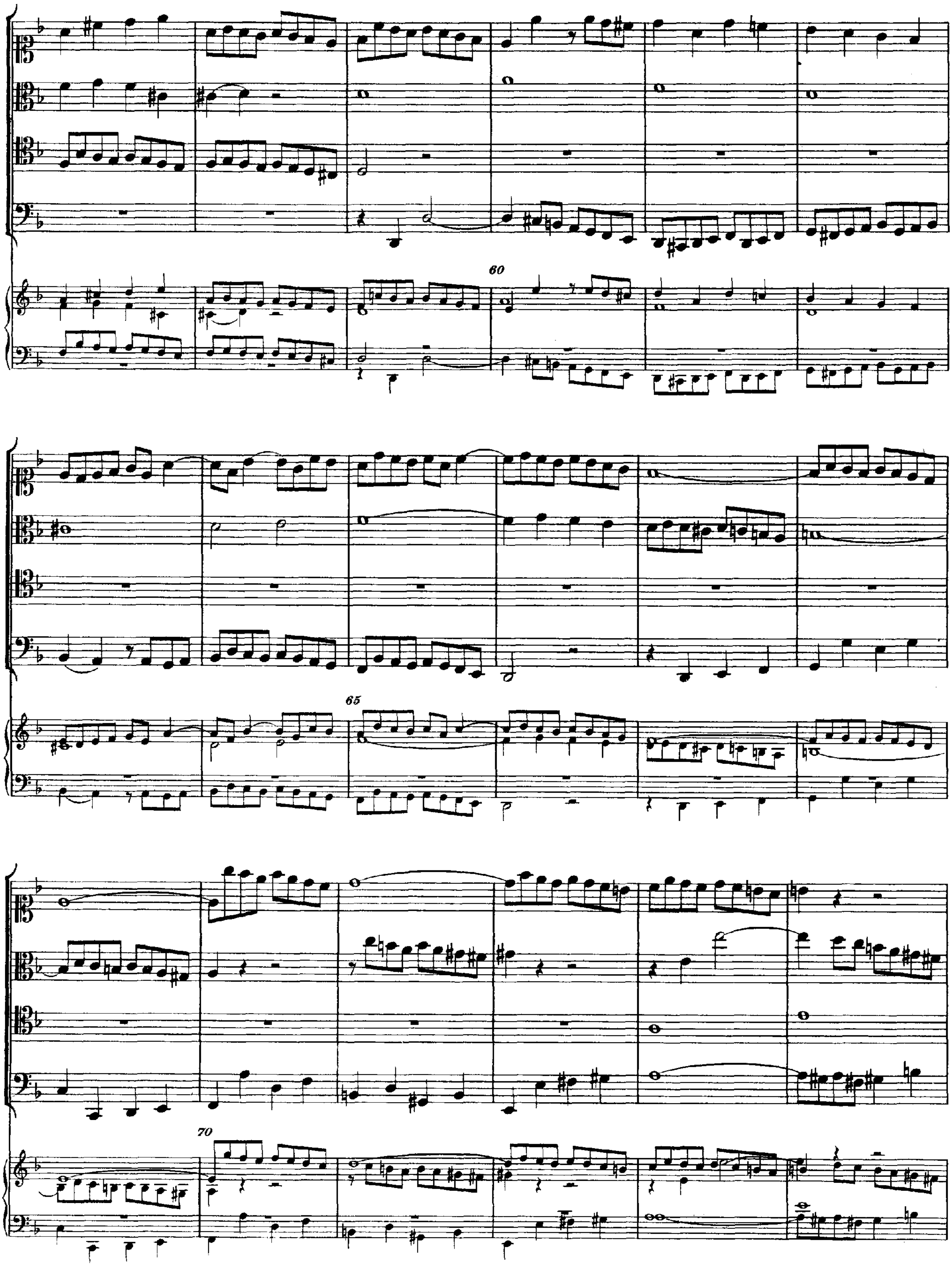
Contrapunctus IX[1]

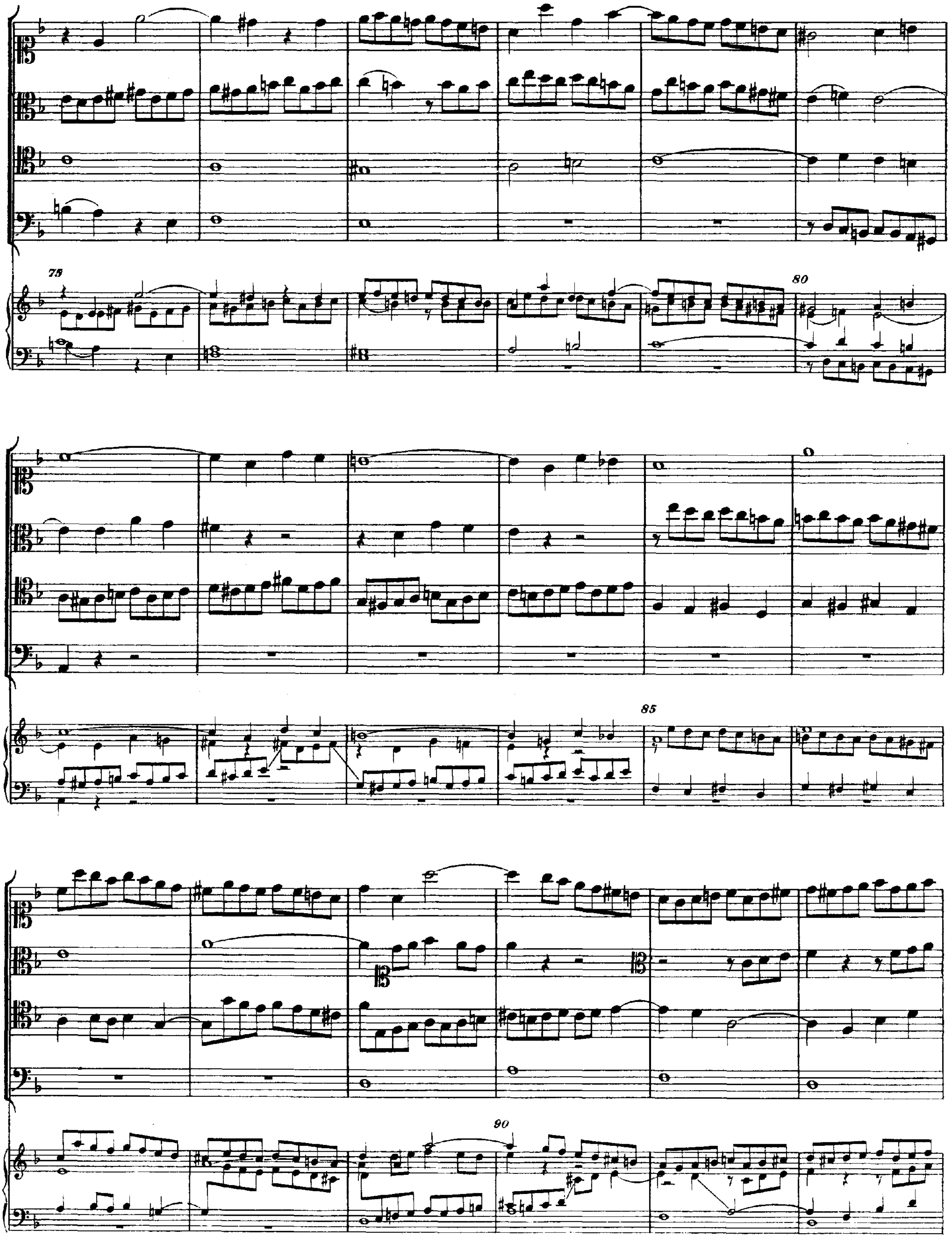


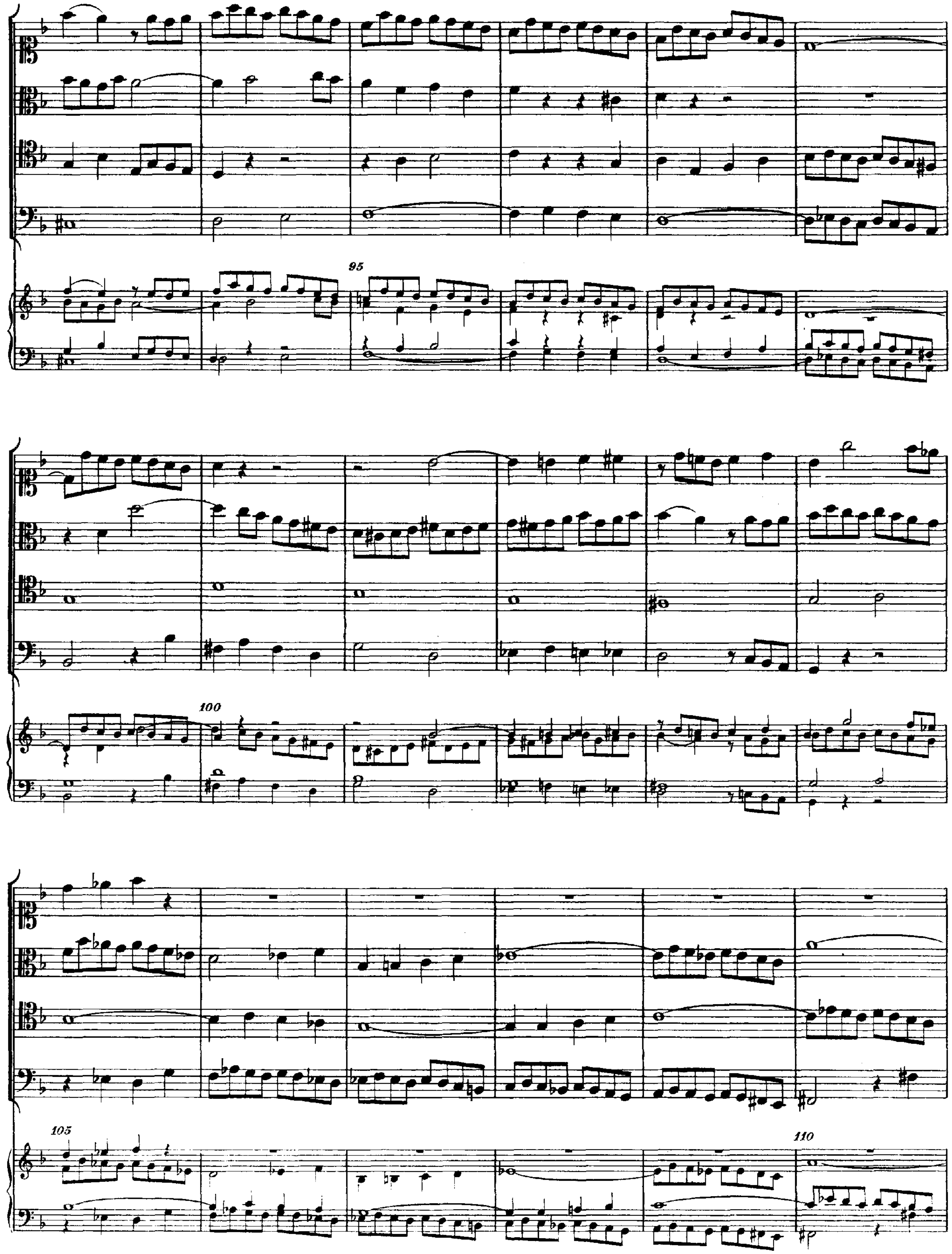
1) *In der O. A.: „a 4 alla Duodecima.“*

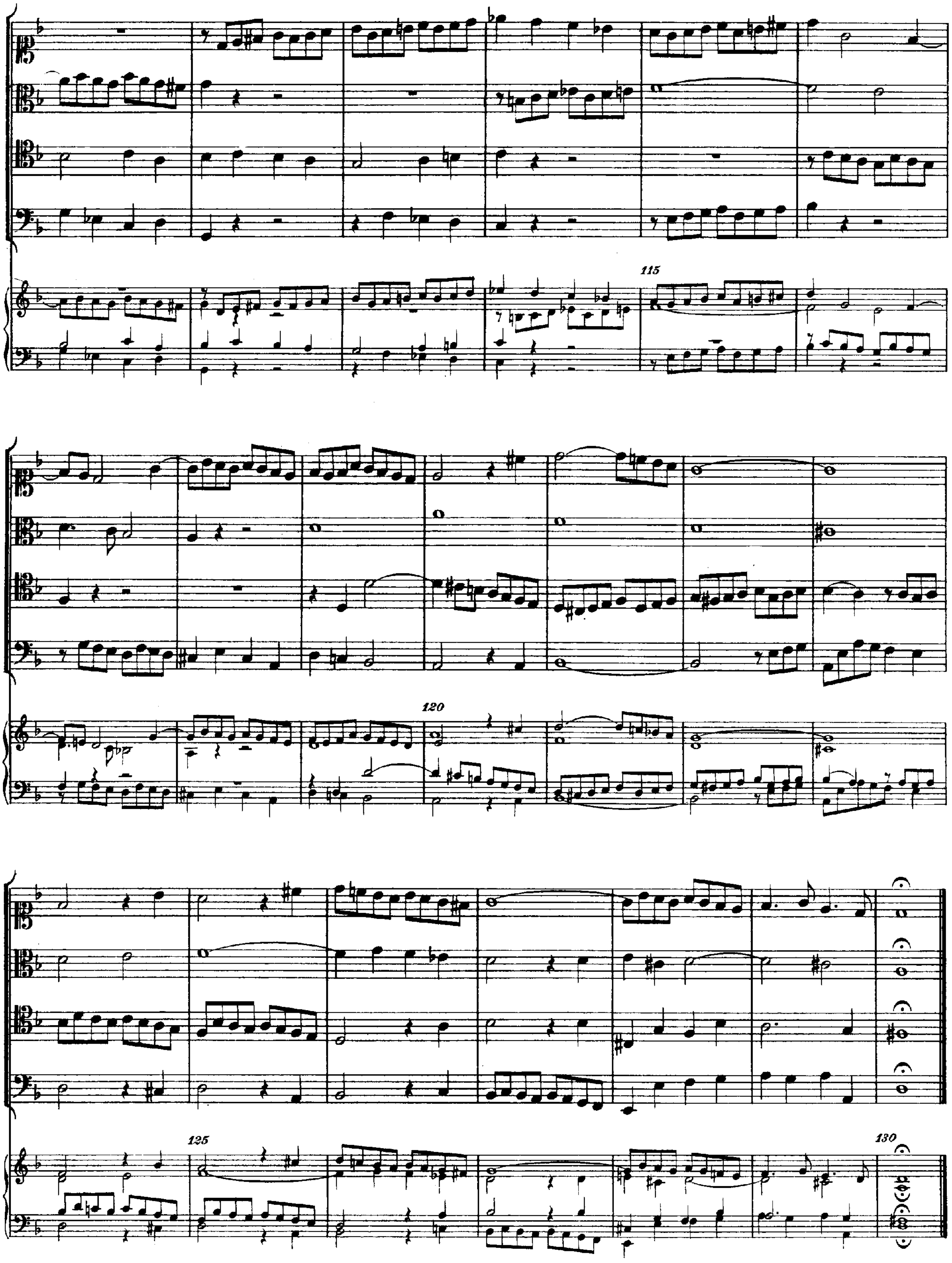

20
tr
25
tr
30
35


40
45
50
55

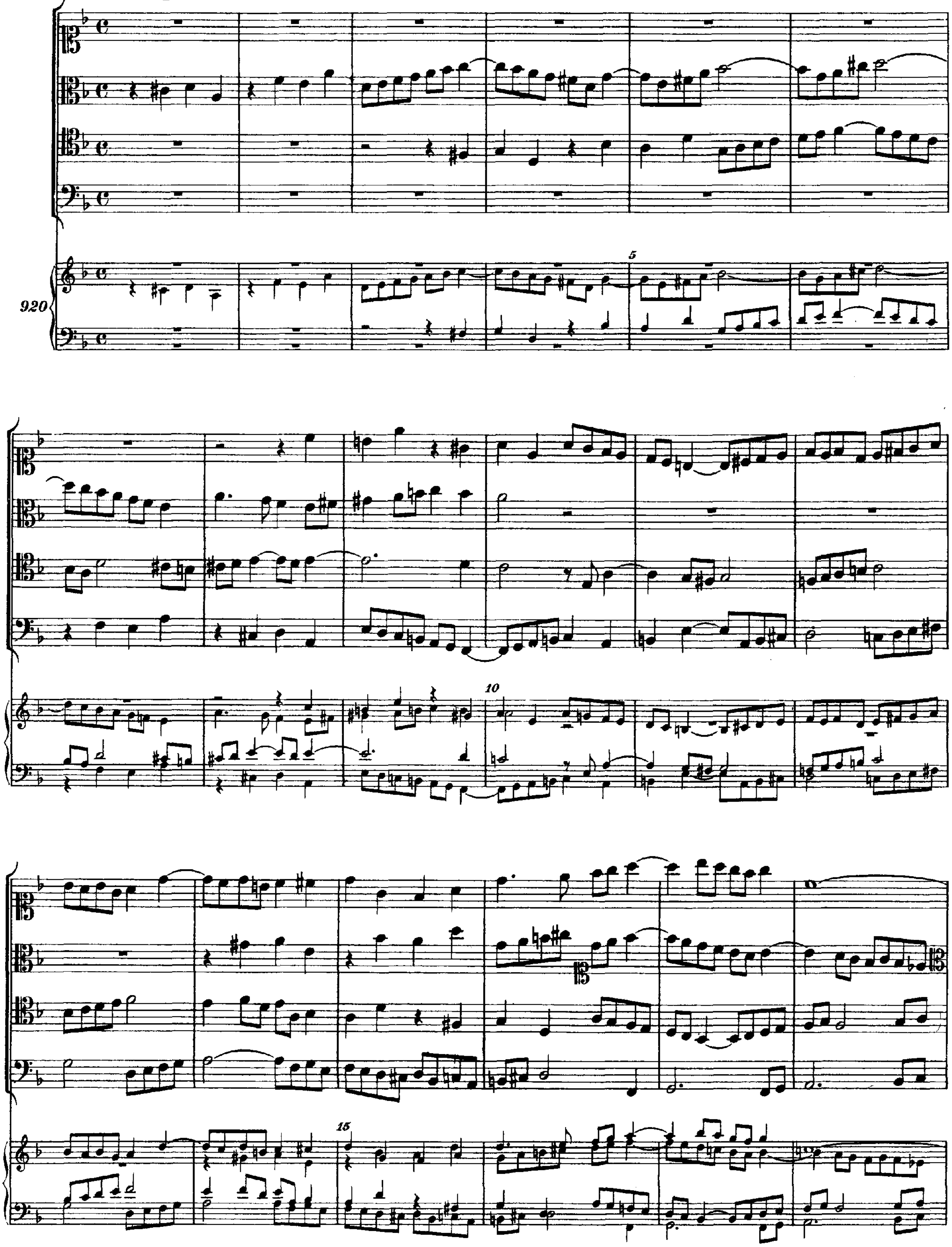

60
65
70


75
80
85
90

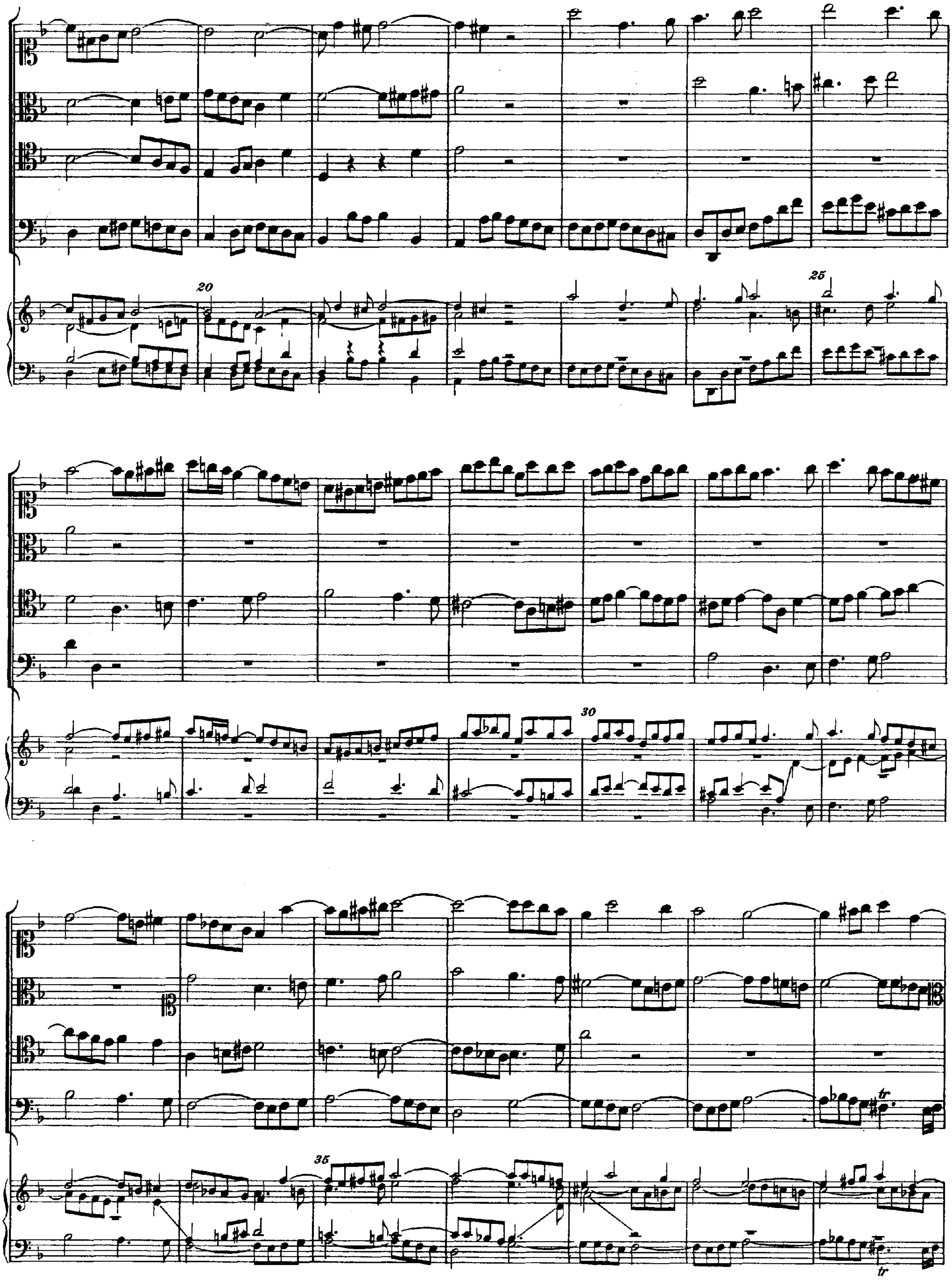

95
100
105
110

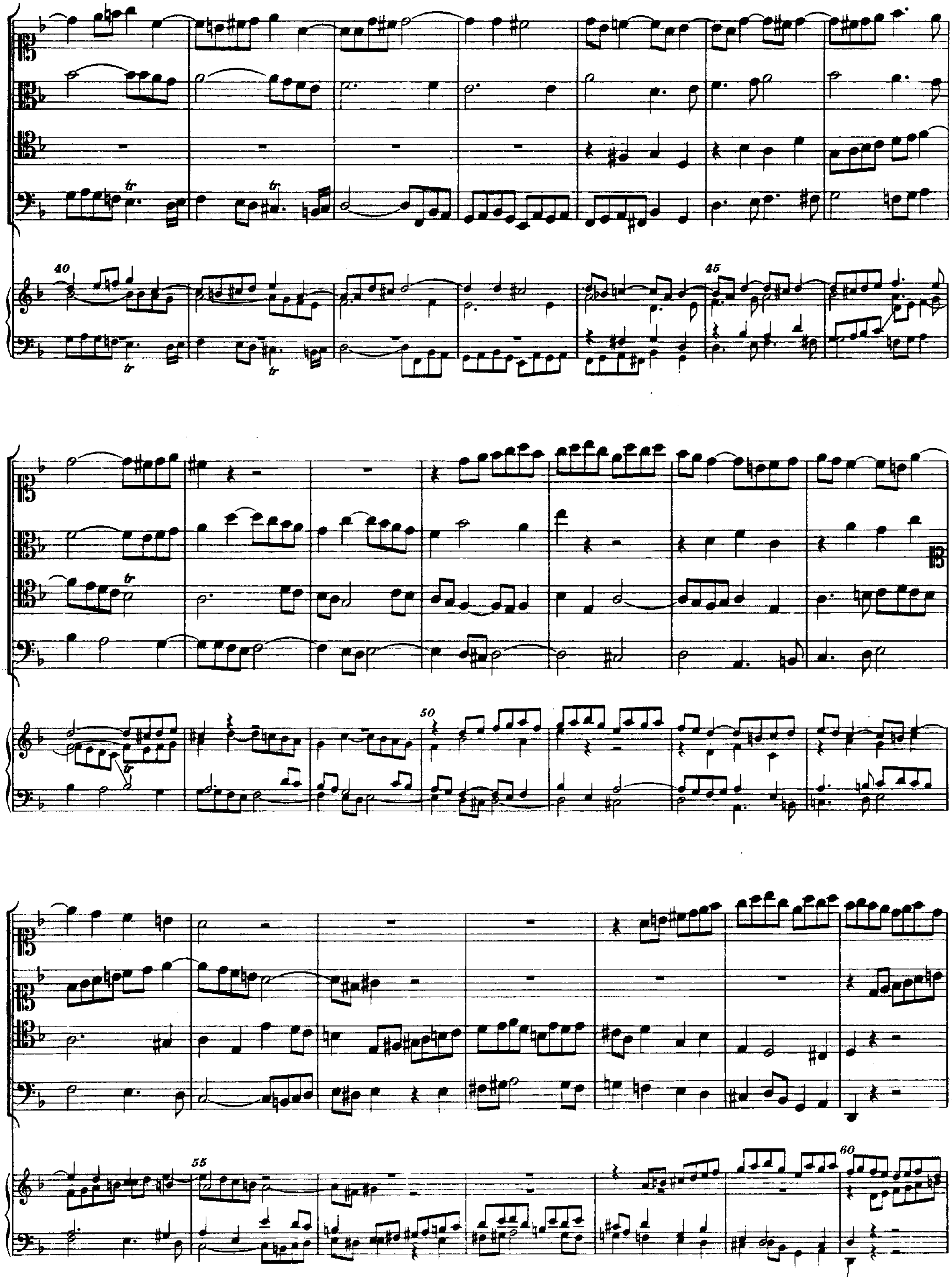

115
120
125
130

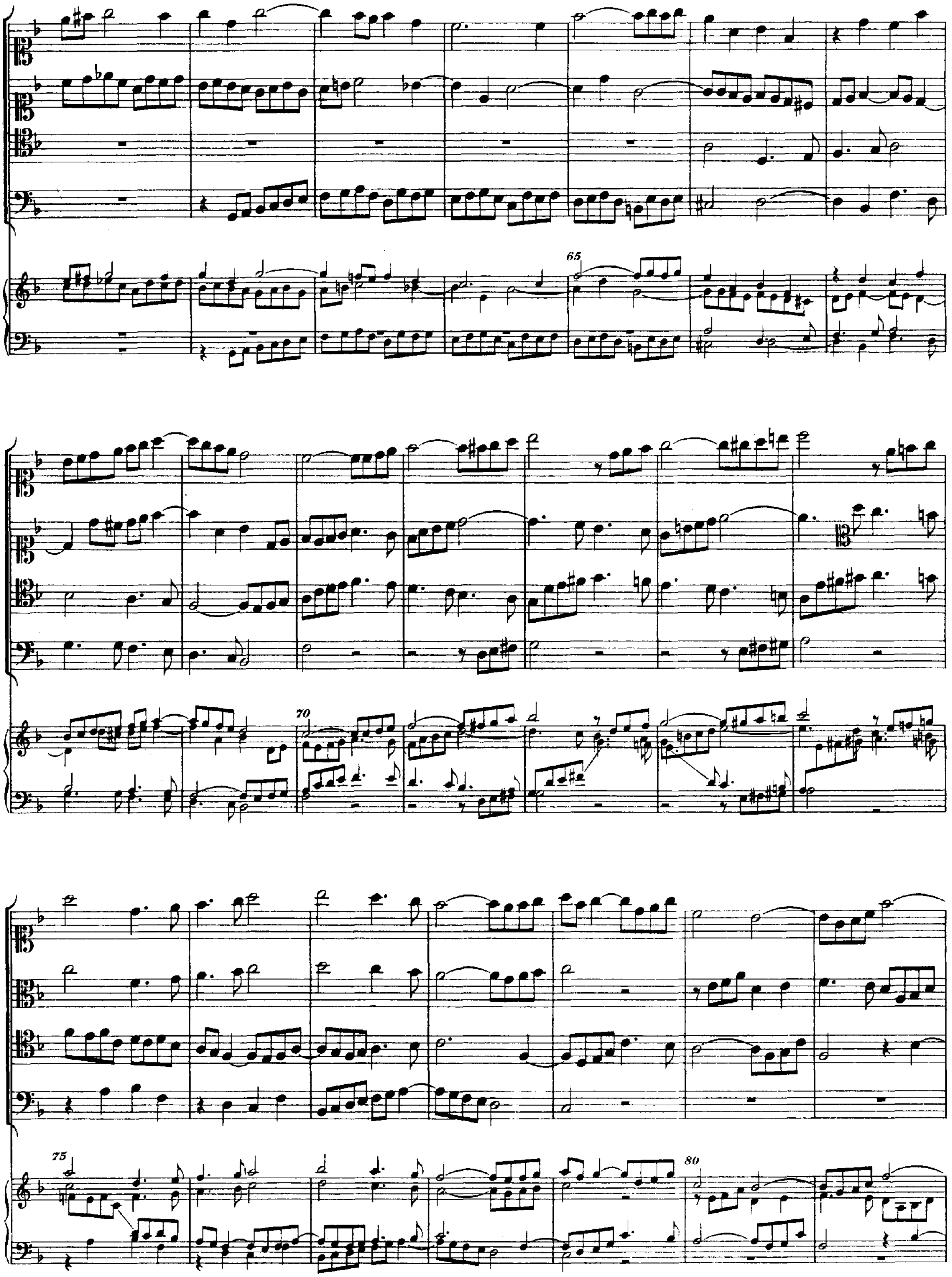
Contrapunctus X[1)]

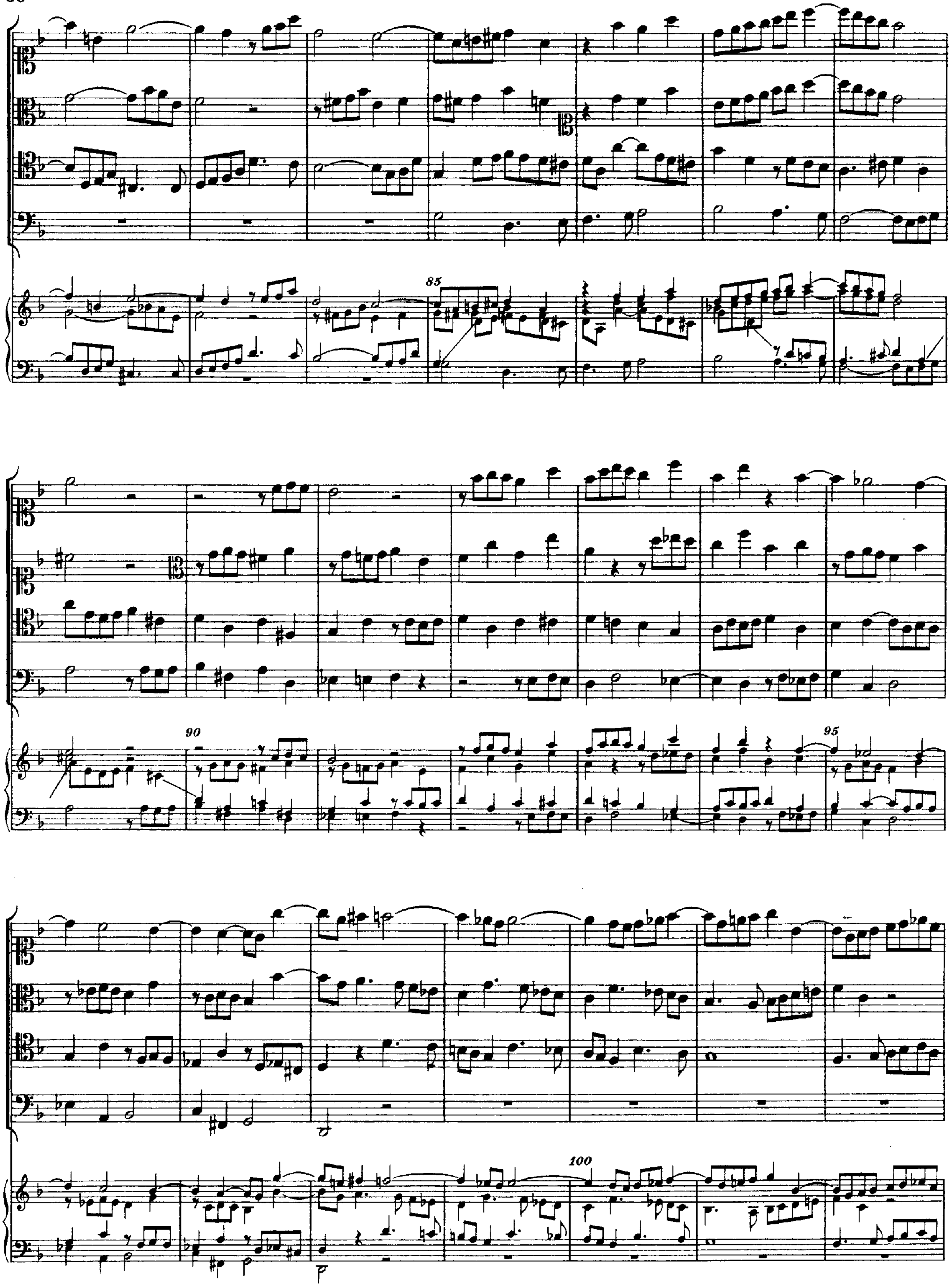


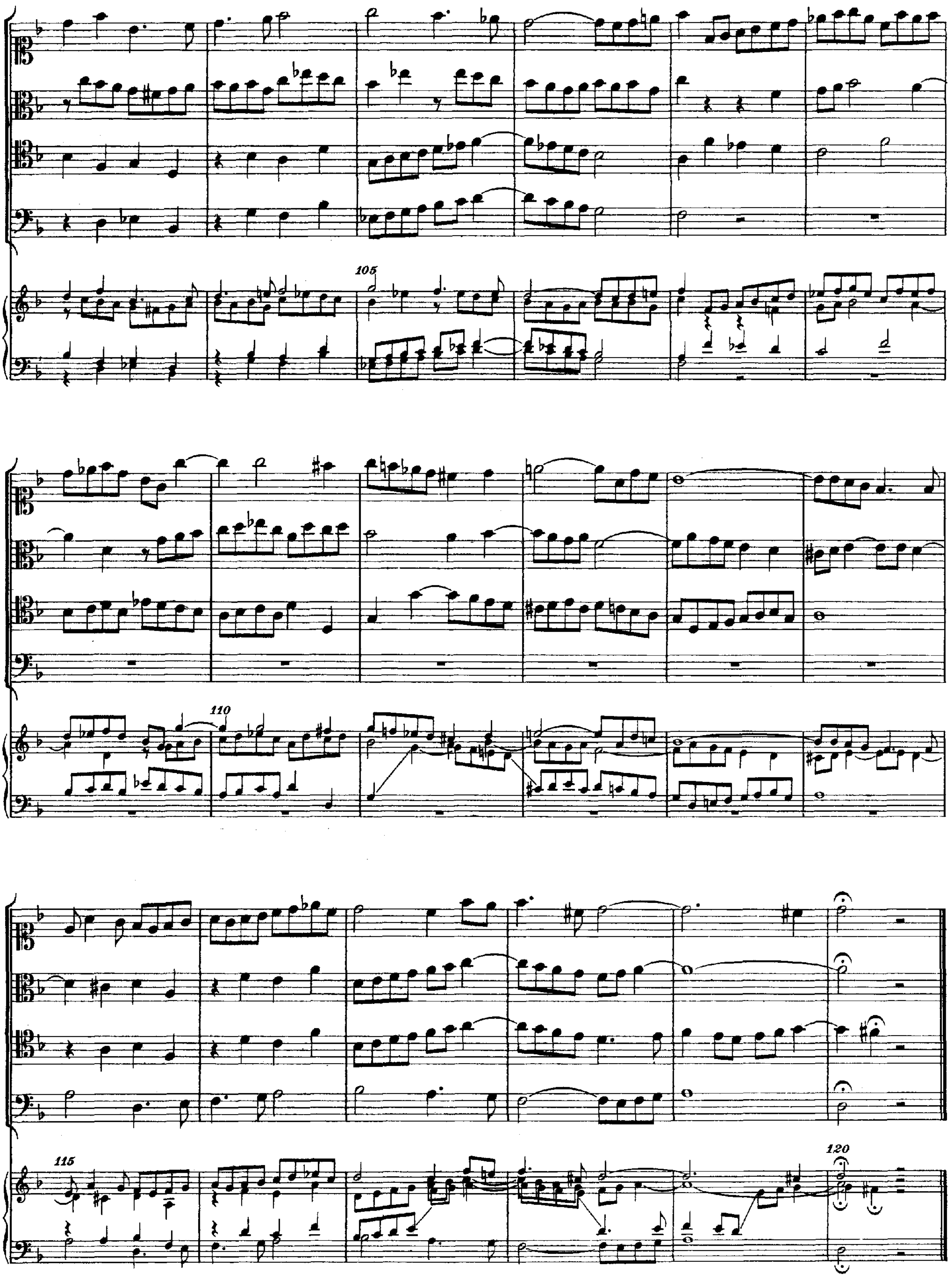
[1)] *In der O. A.: „a 4 alla Decima."*


20
25
30
35
tr

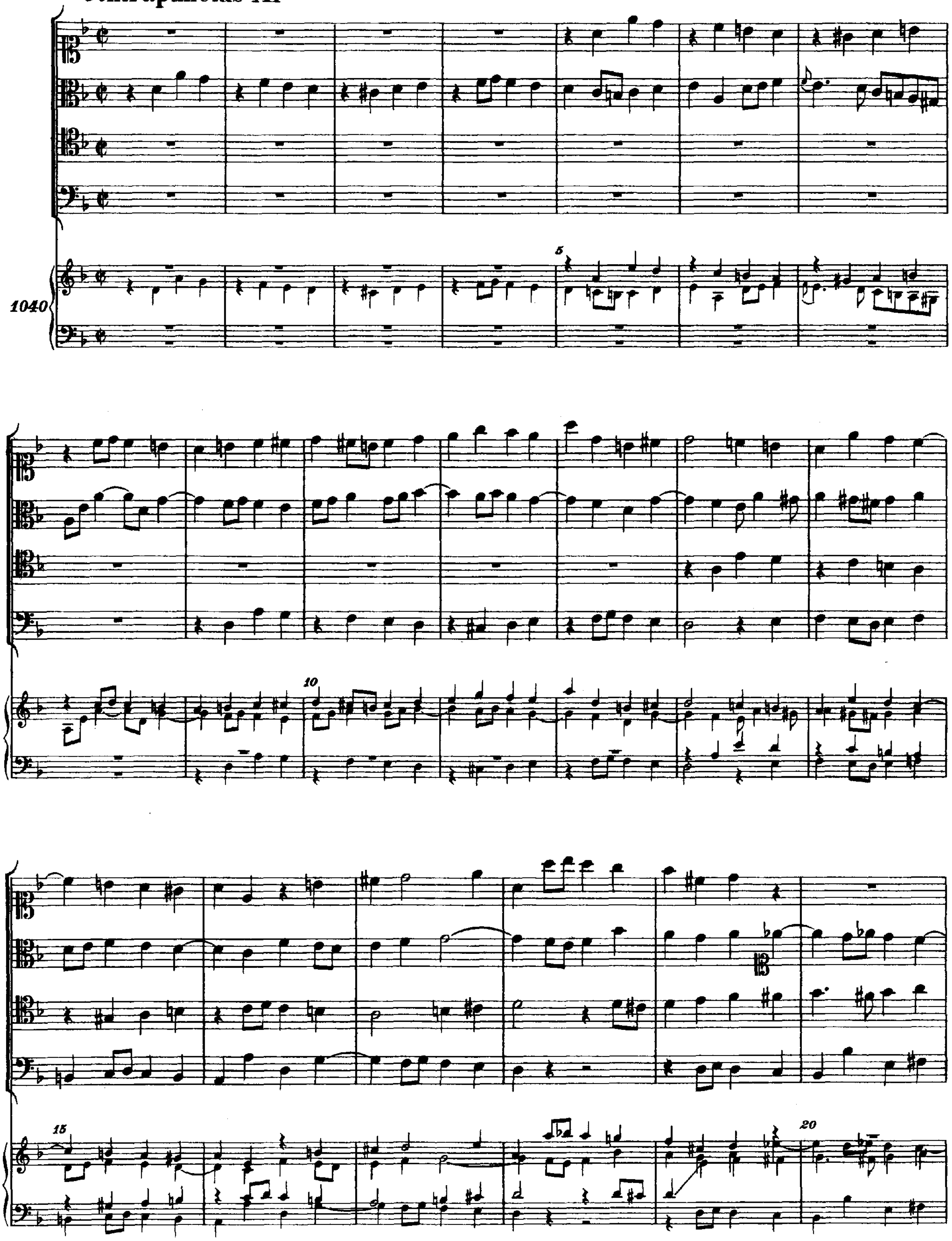

40
tr
45
50
55
60


65
70
75
80

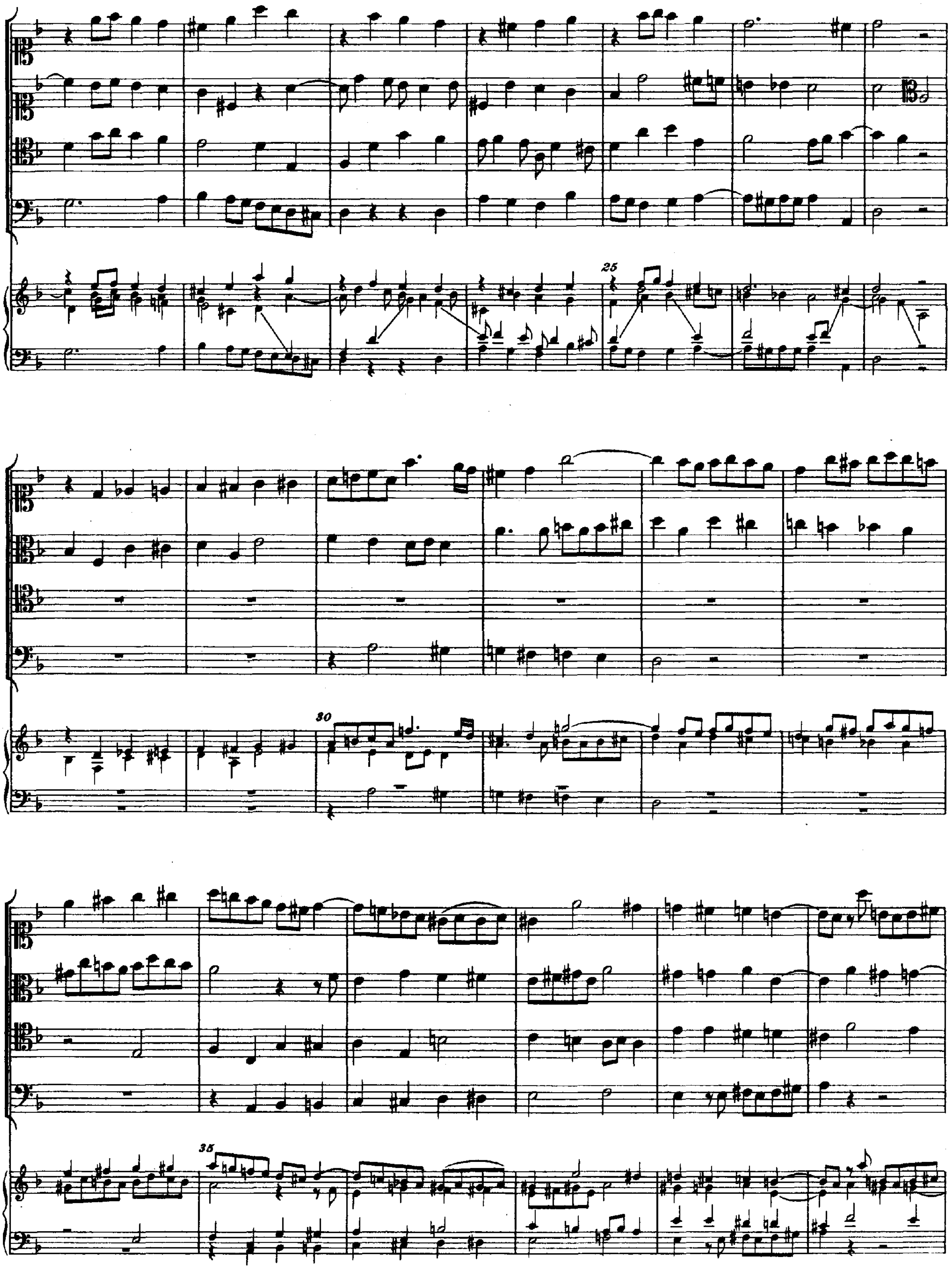

85
90
95
100

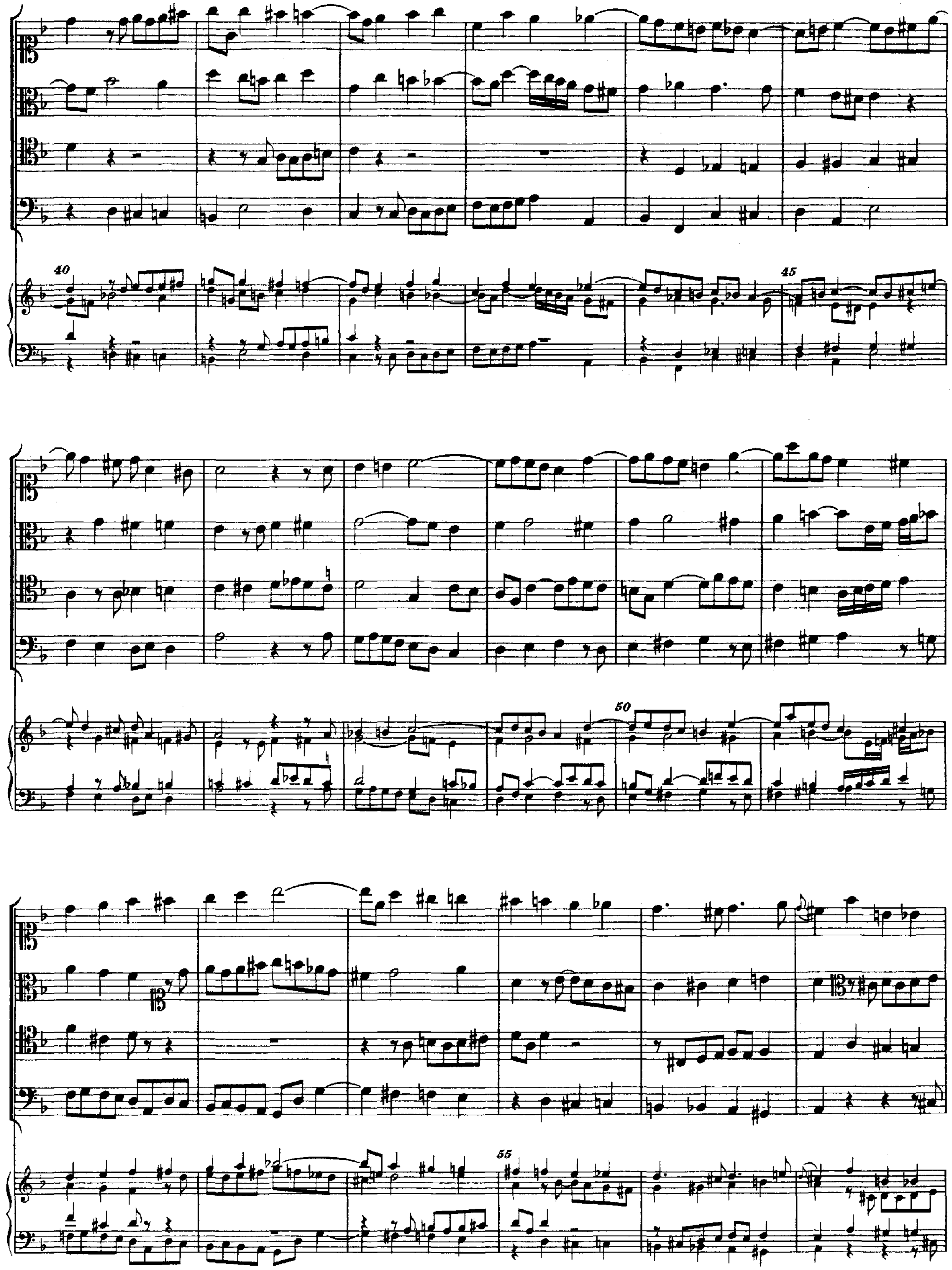

105
110
115
120

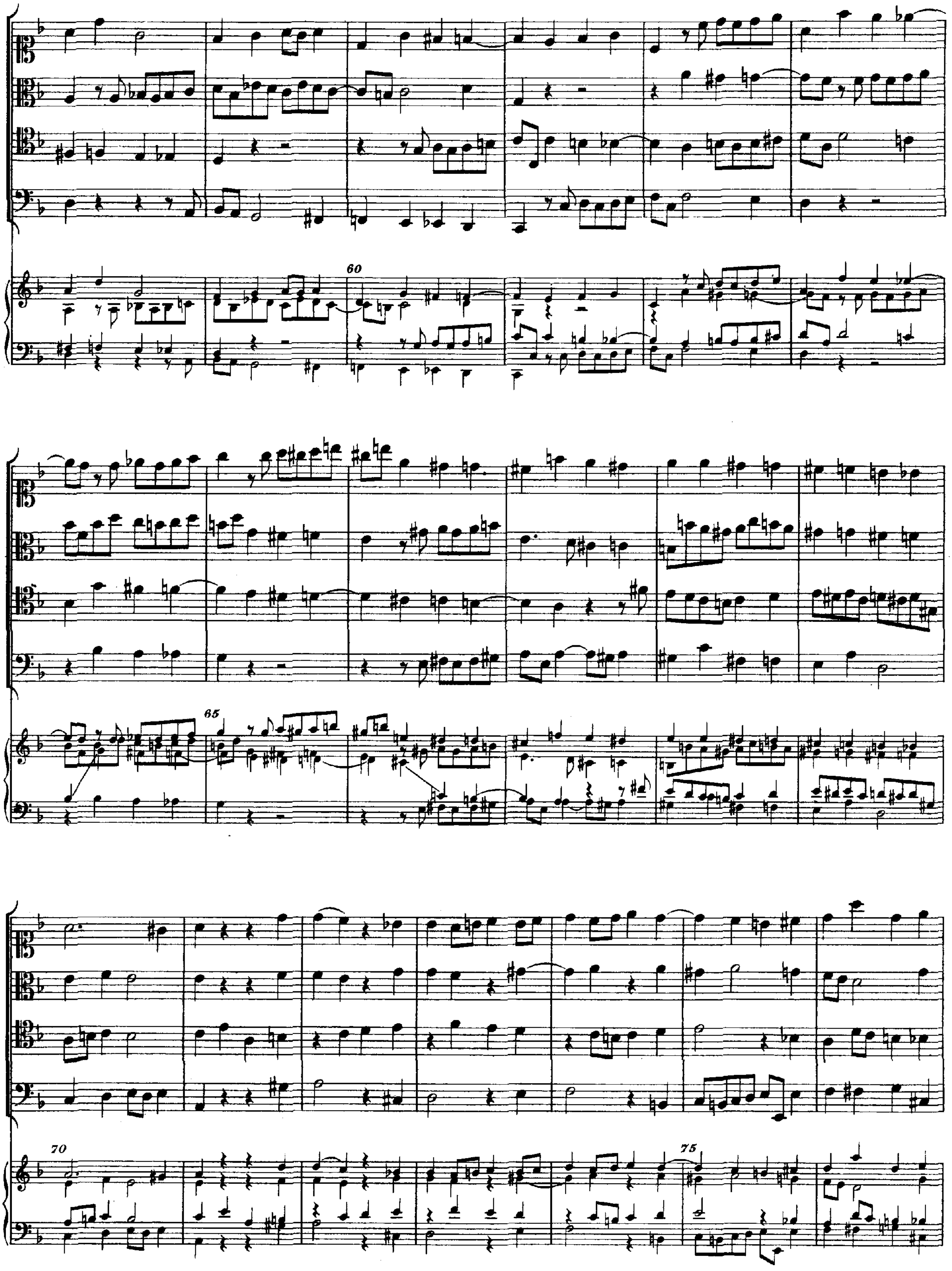
Contrapunctus XI [1]

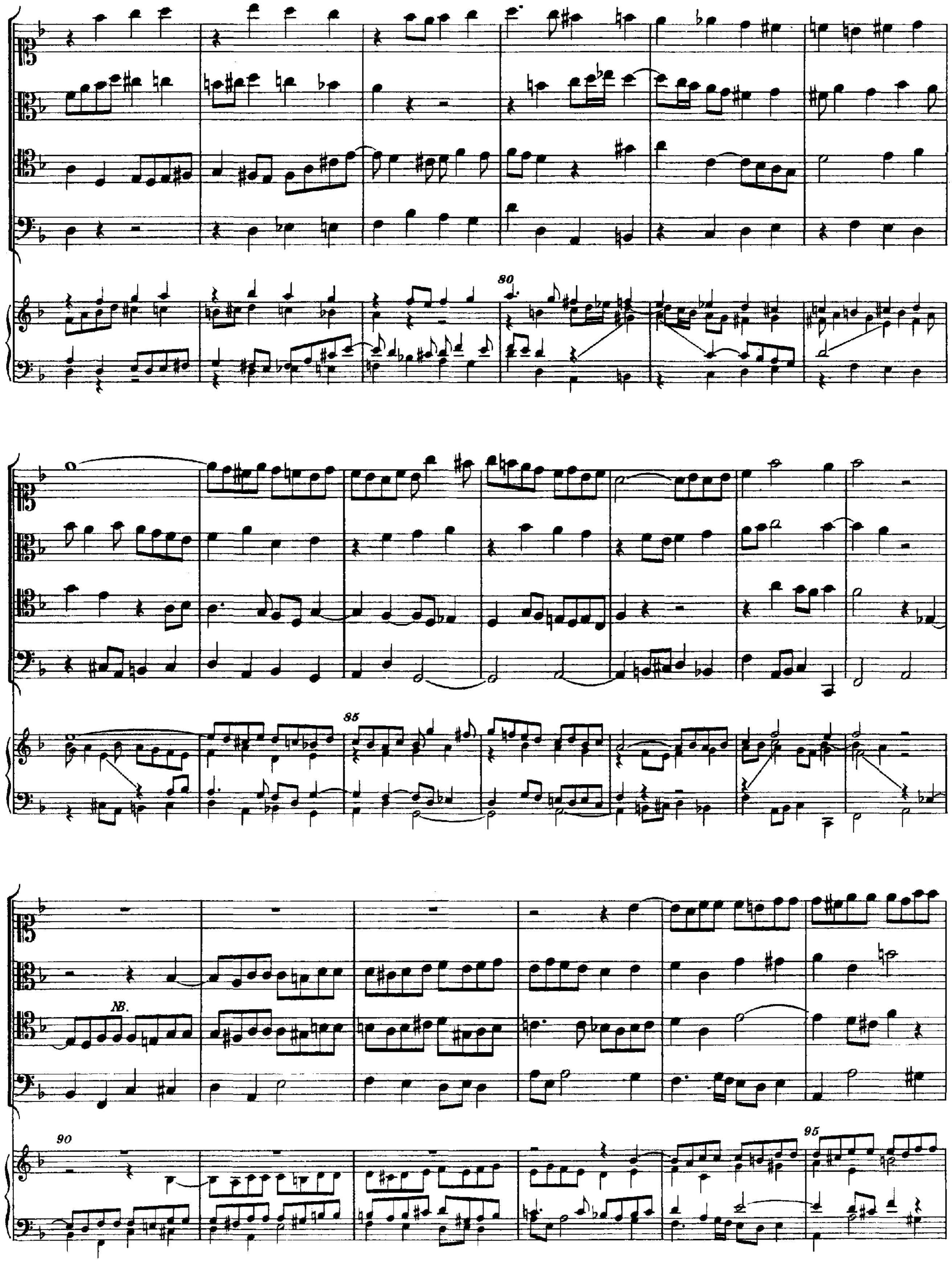


[1]) *In der O. A.: „a 4."*

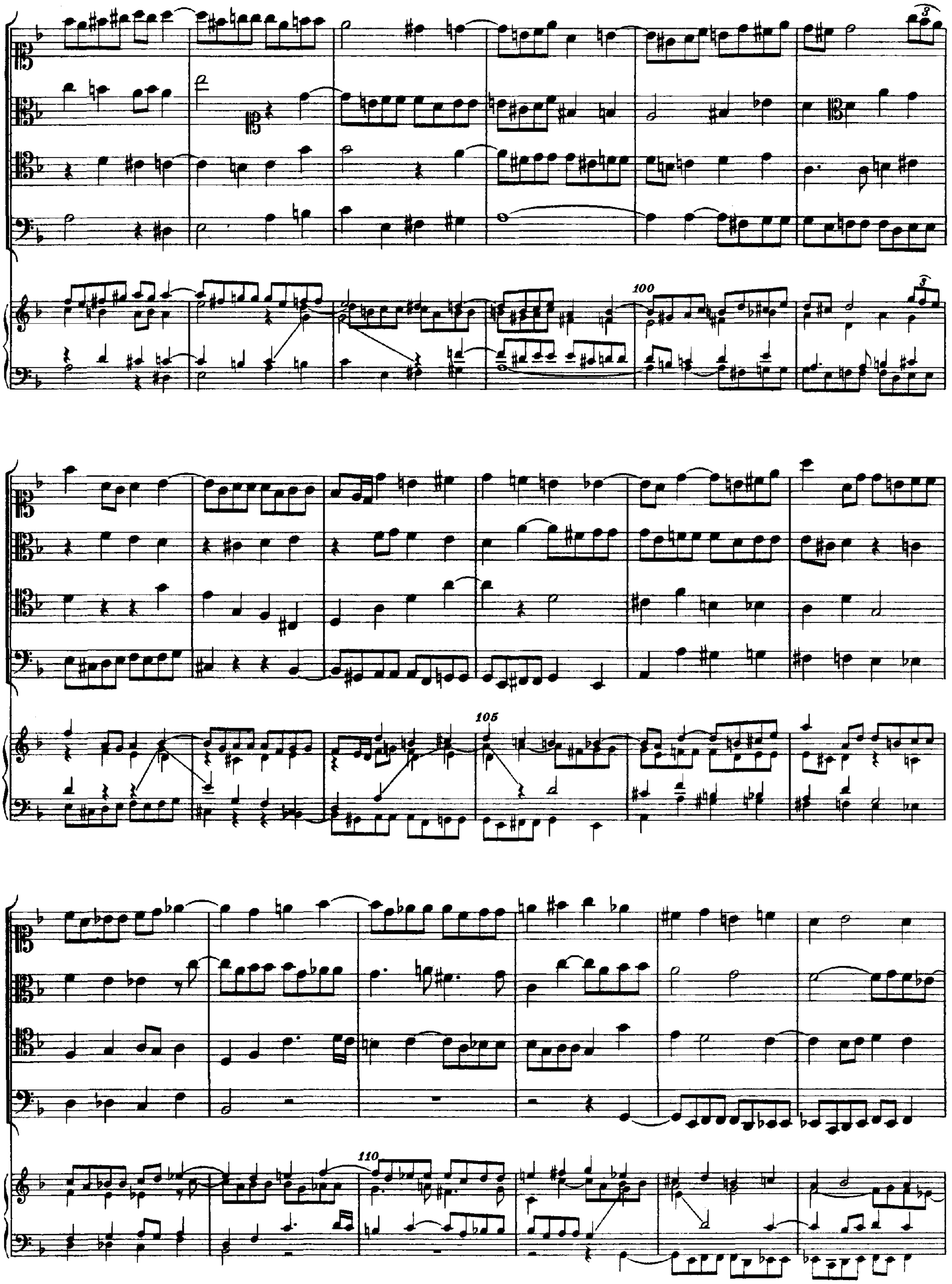

25
30
35

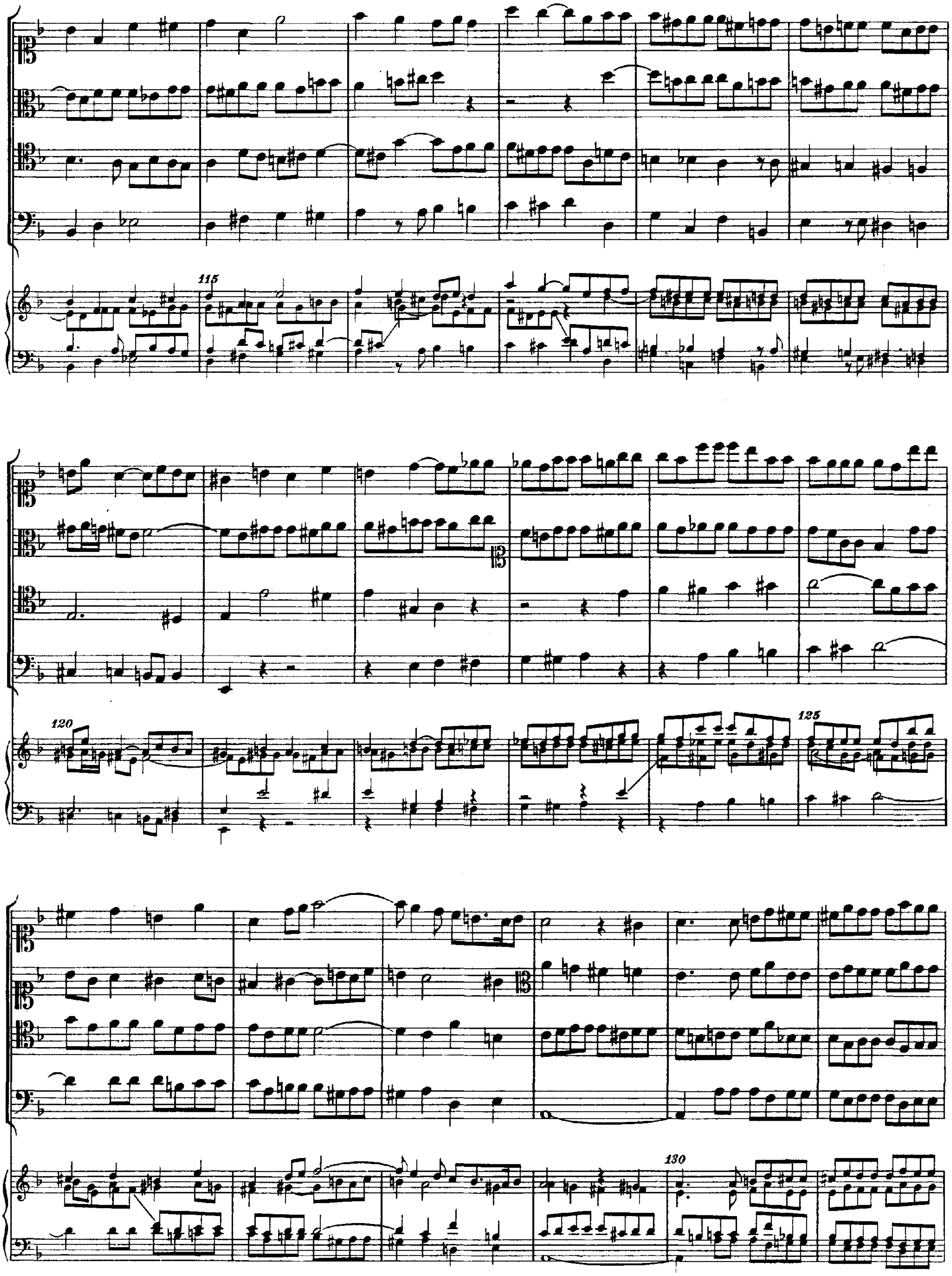

40
45
50
55

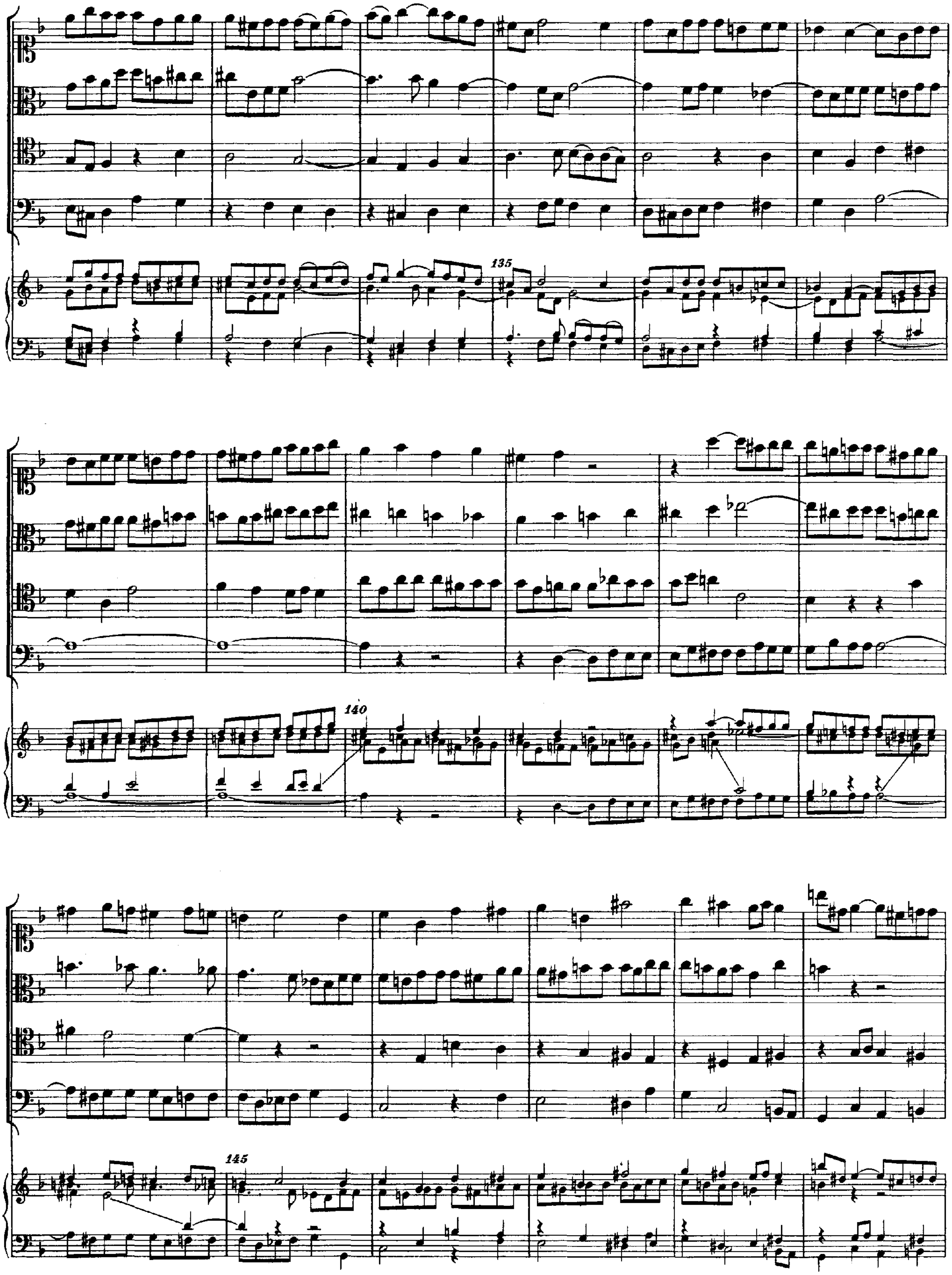

60
65
70
75

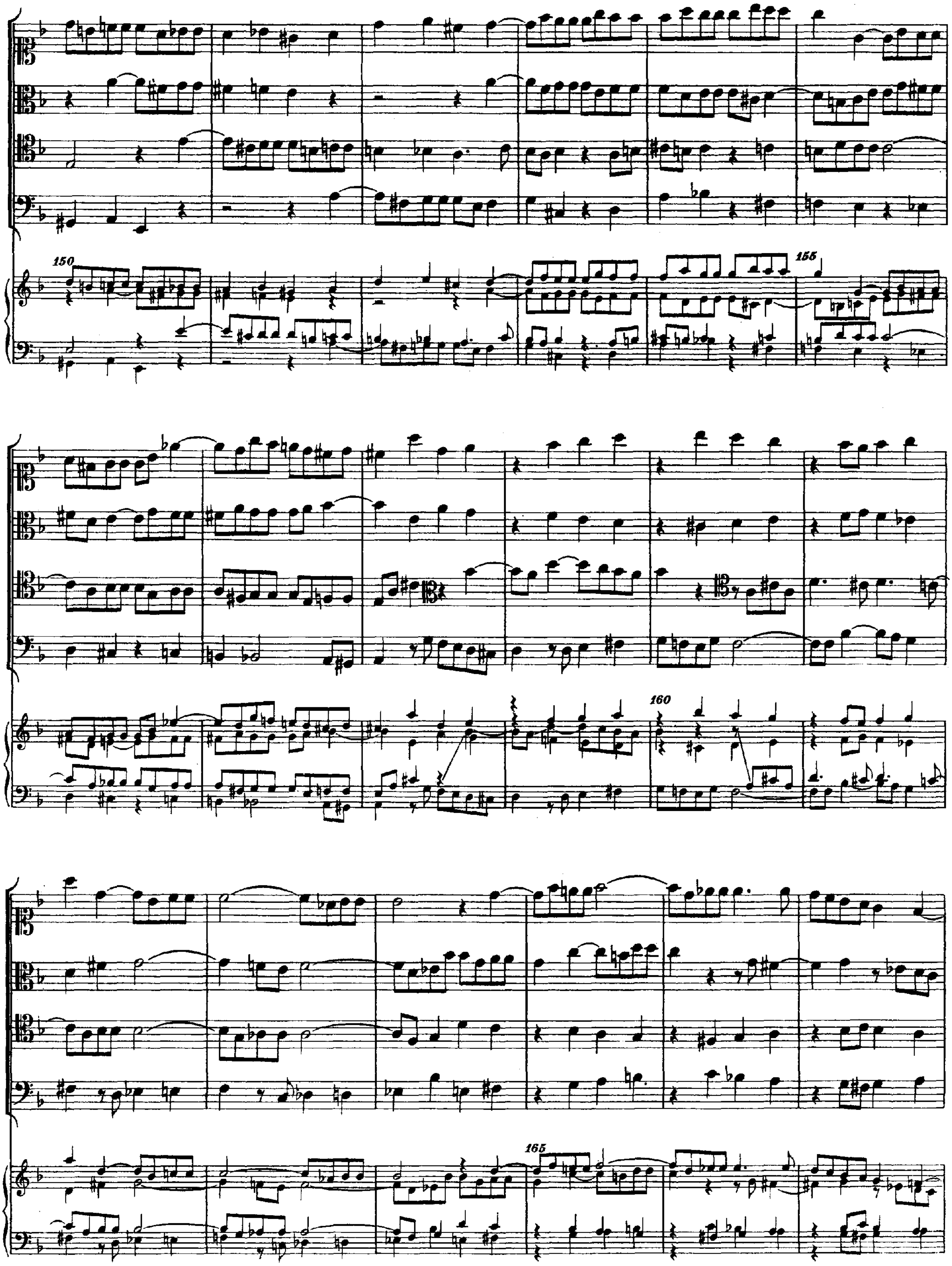


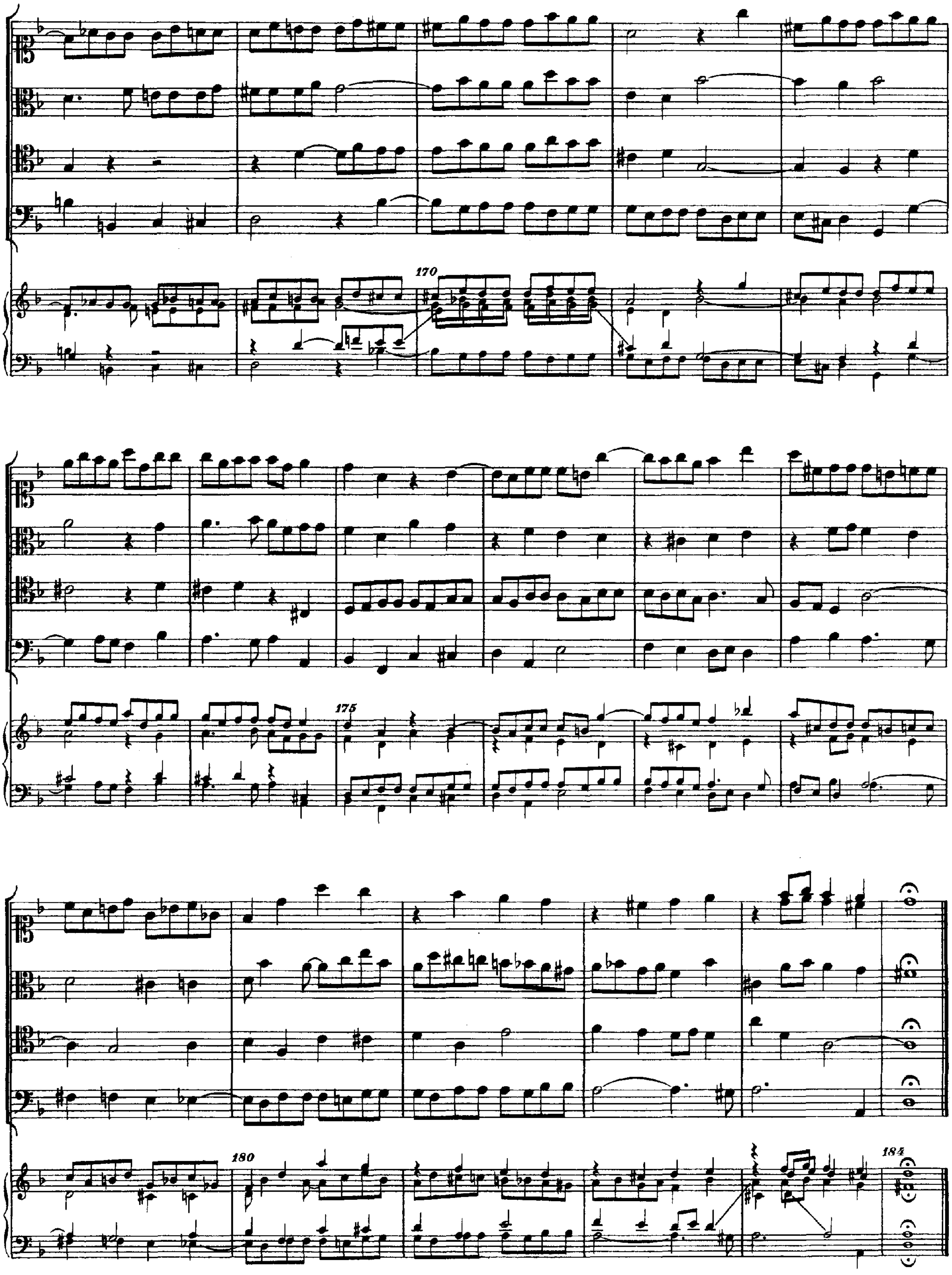
NB. *Bei Nägeli durchweg das letzte Achtel an das erste gebunden.*


100
105
110

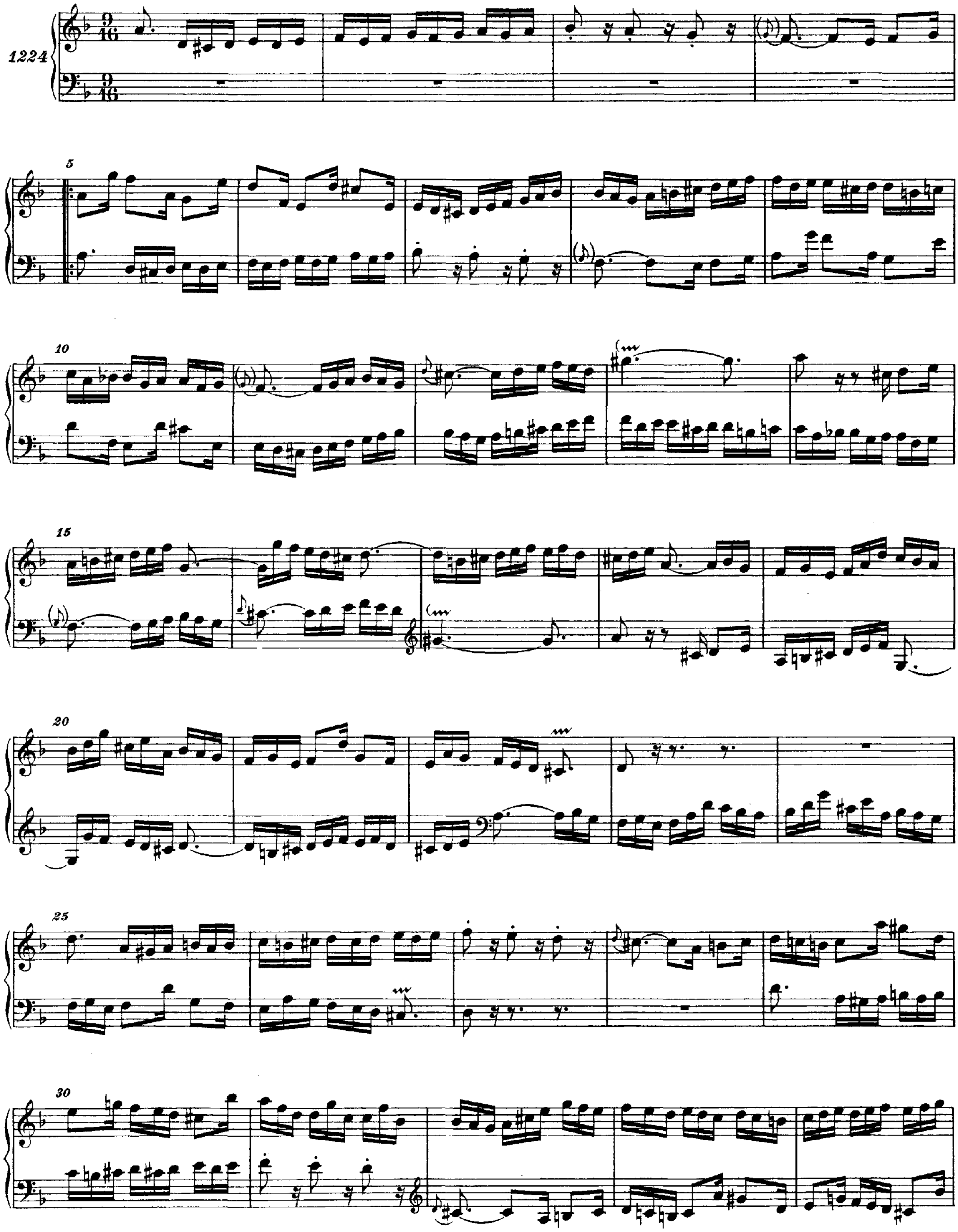

115
120
125
130


135
140
145

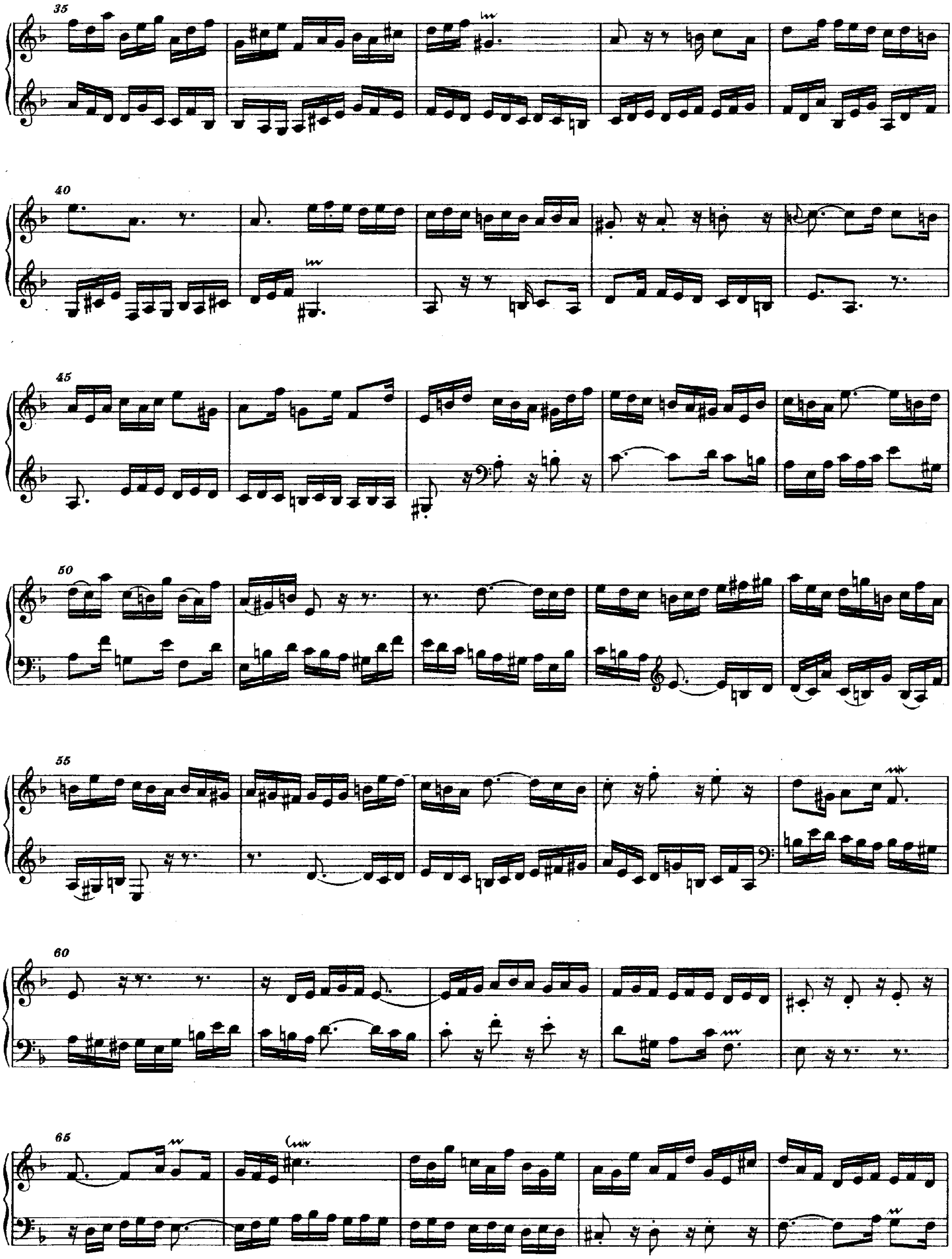

150
155
160
165

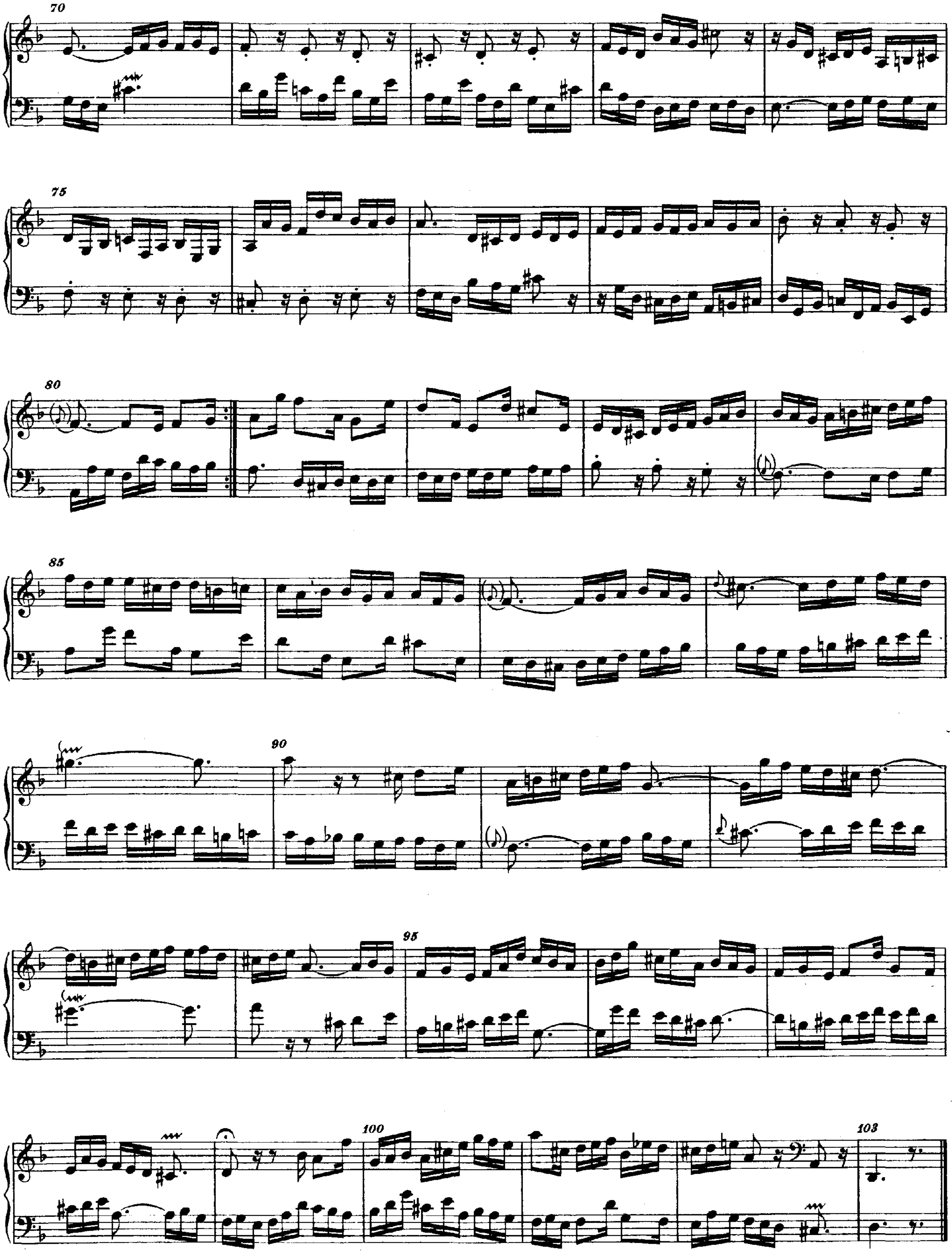

170
175
180
184

Contrapunctus XII [1]



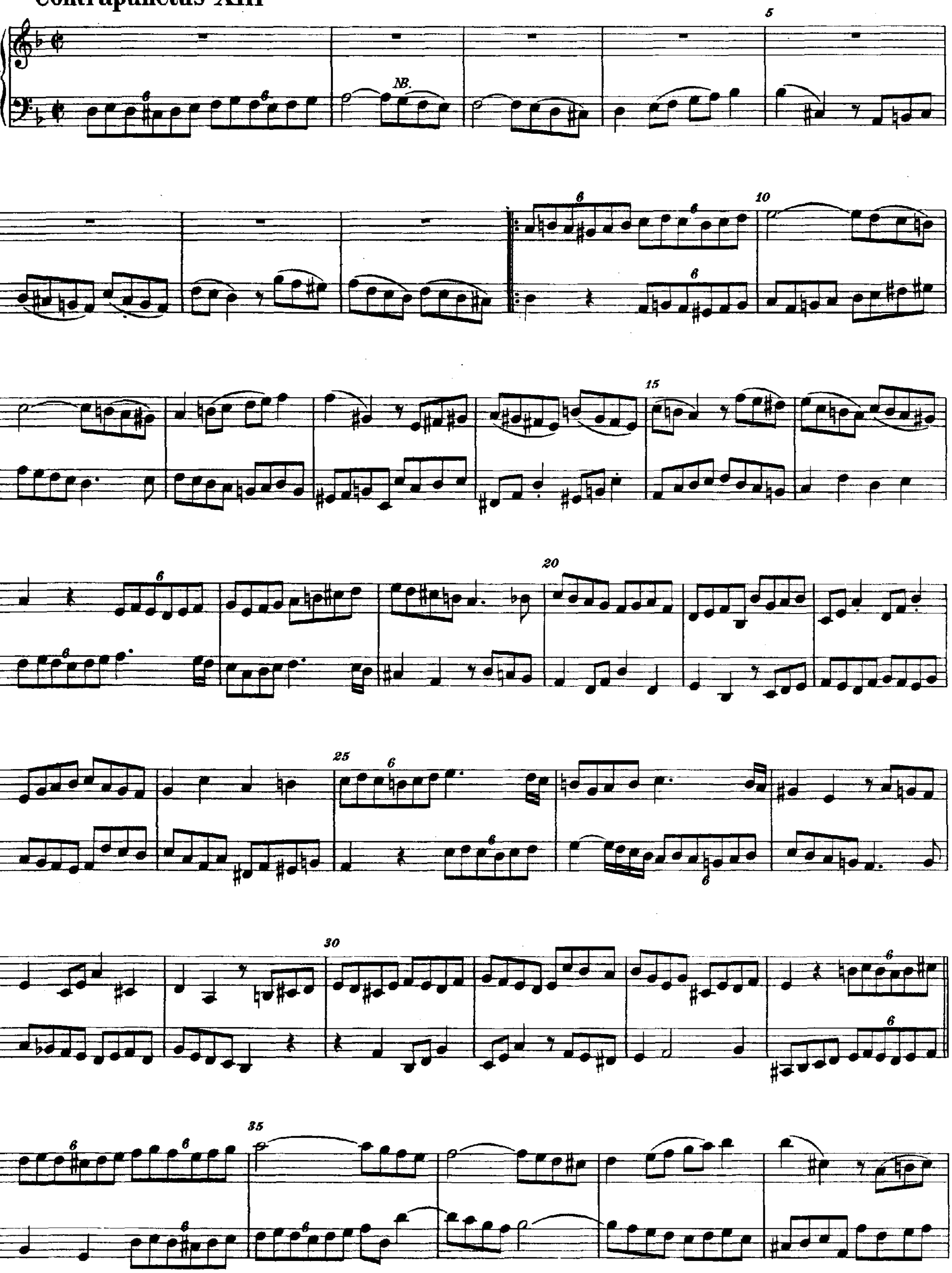
[1]) In der O. A.: „Canon alla Ottava."


35
40
45
50
55
60
65


70
75
80
85
90
95
100
103

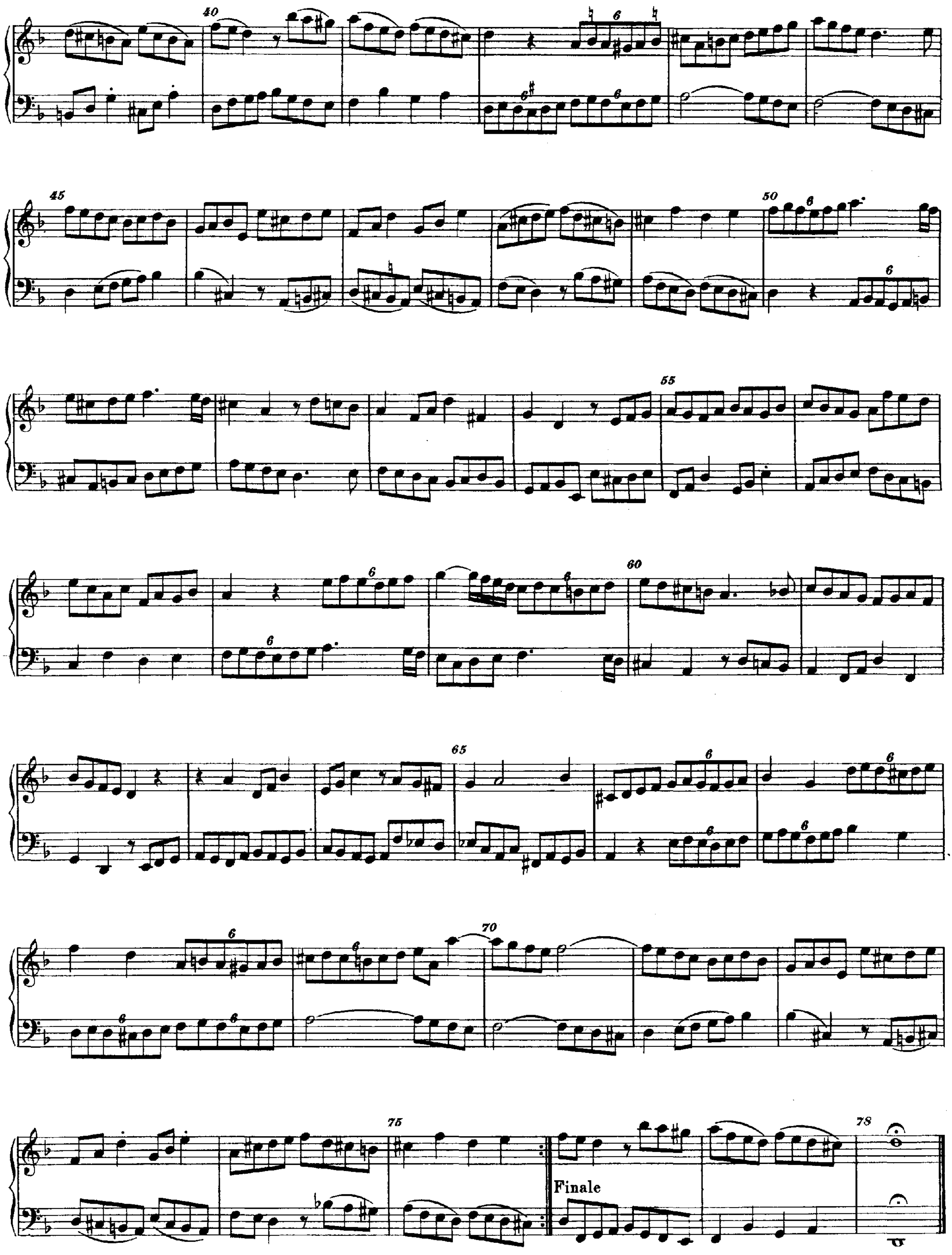
Contrapunctus XIII [1]

1327



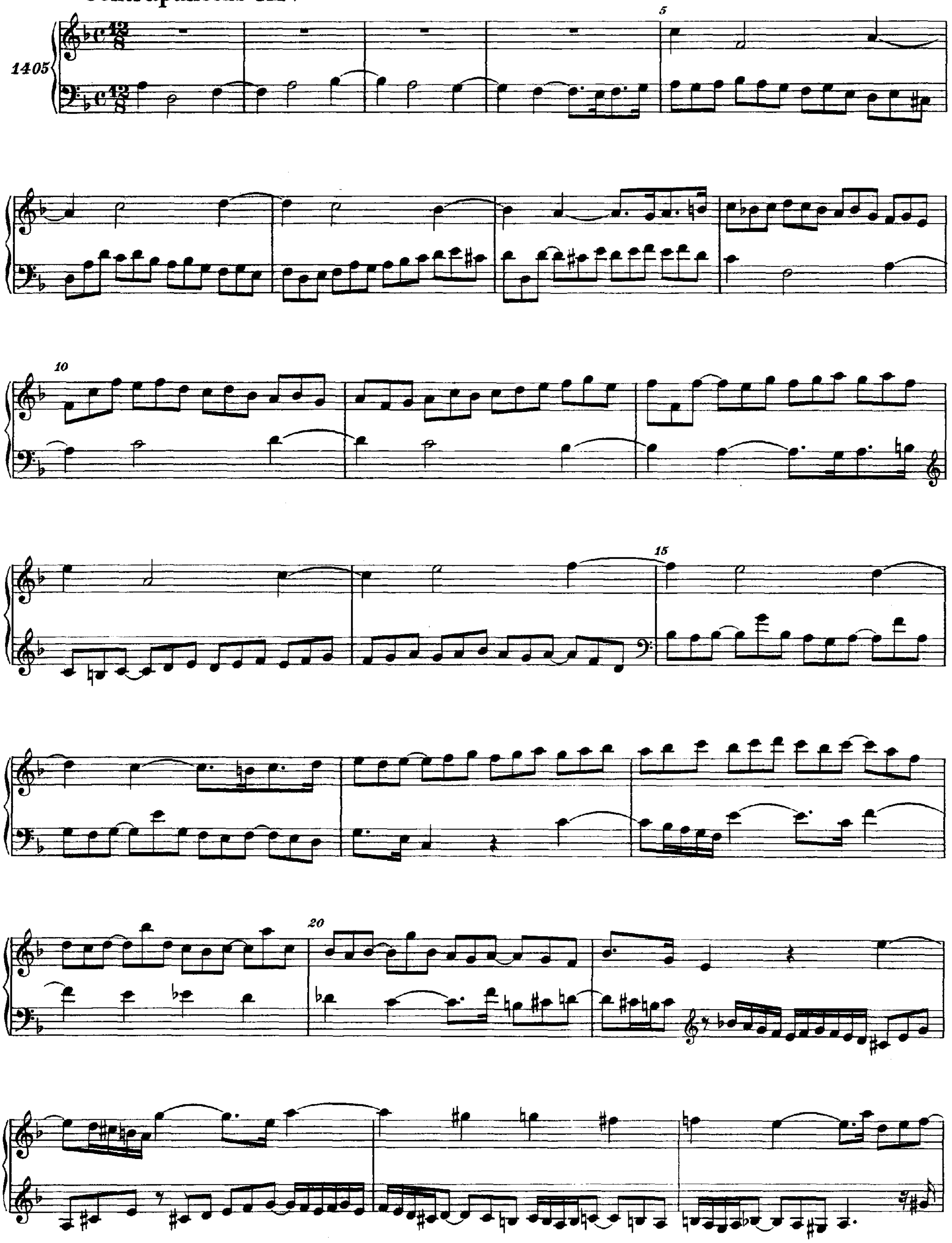
NB. *Die vielen Bögen befremden. Bei Nägeli nicht.*

[1] *In der O. A.: „Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta."*

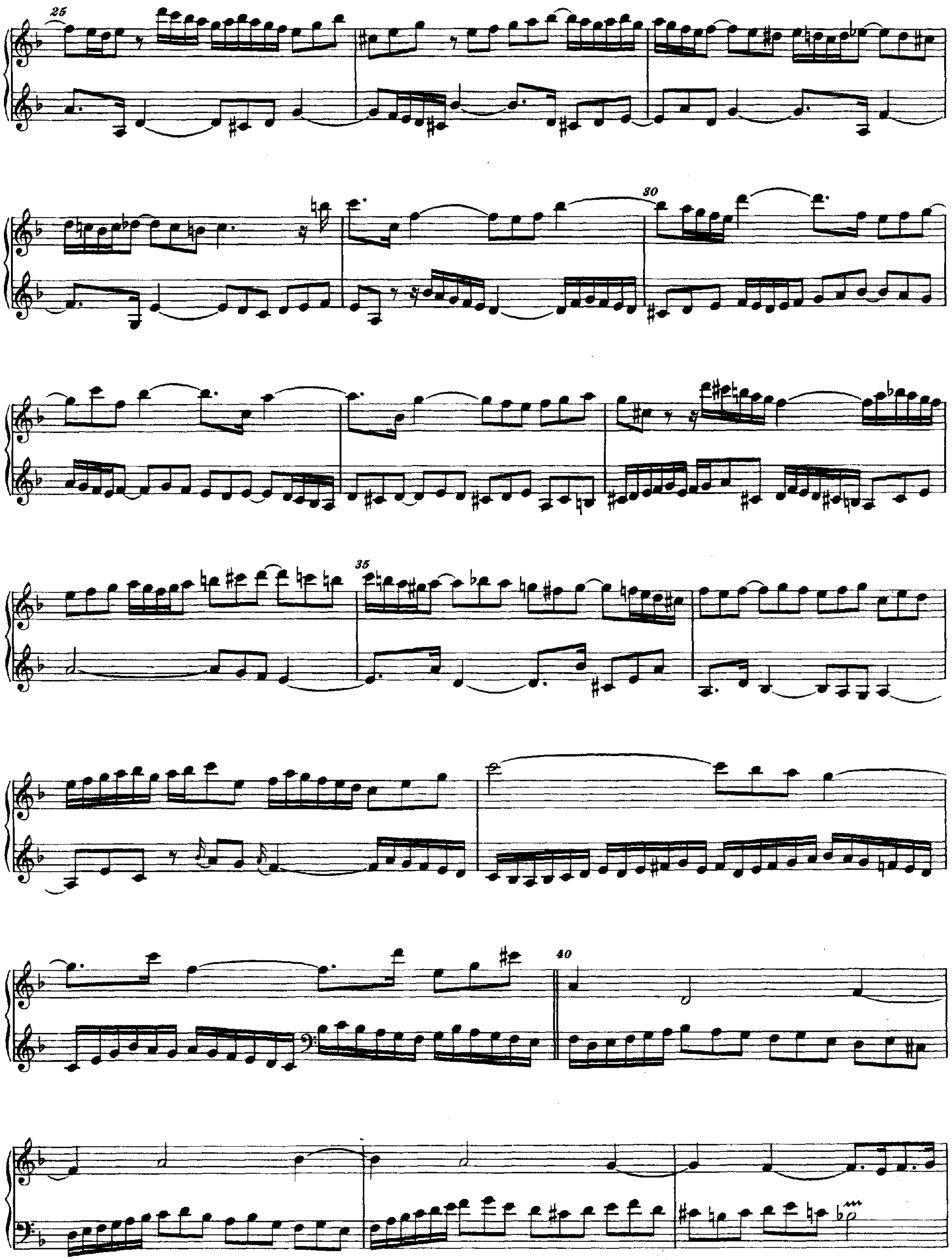

Finale

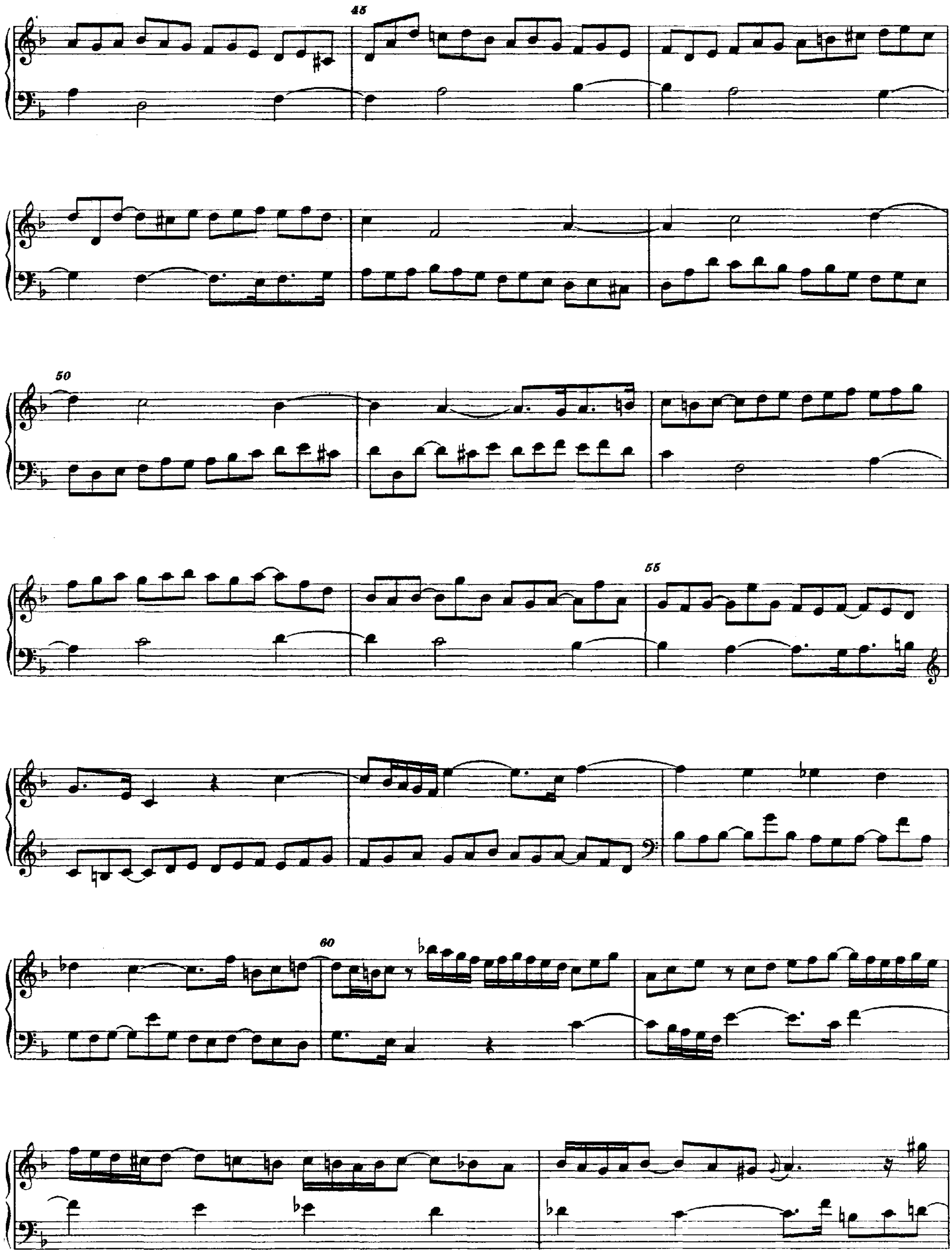
Contrapunctus XIV[1]

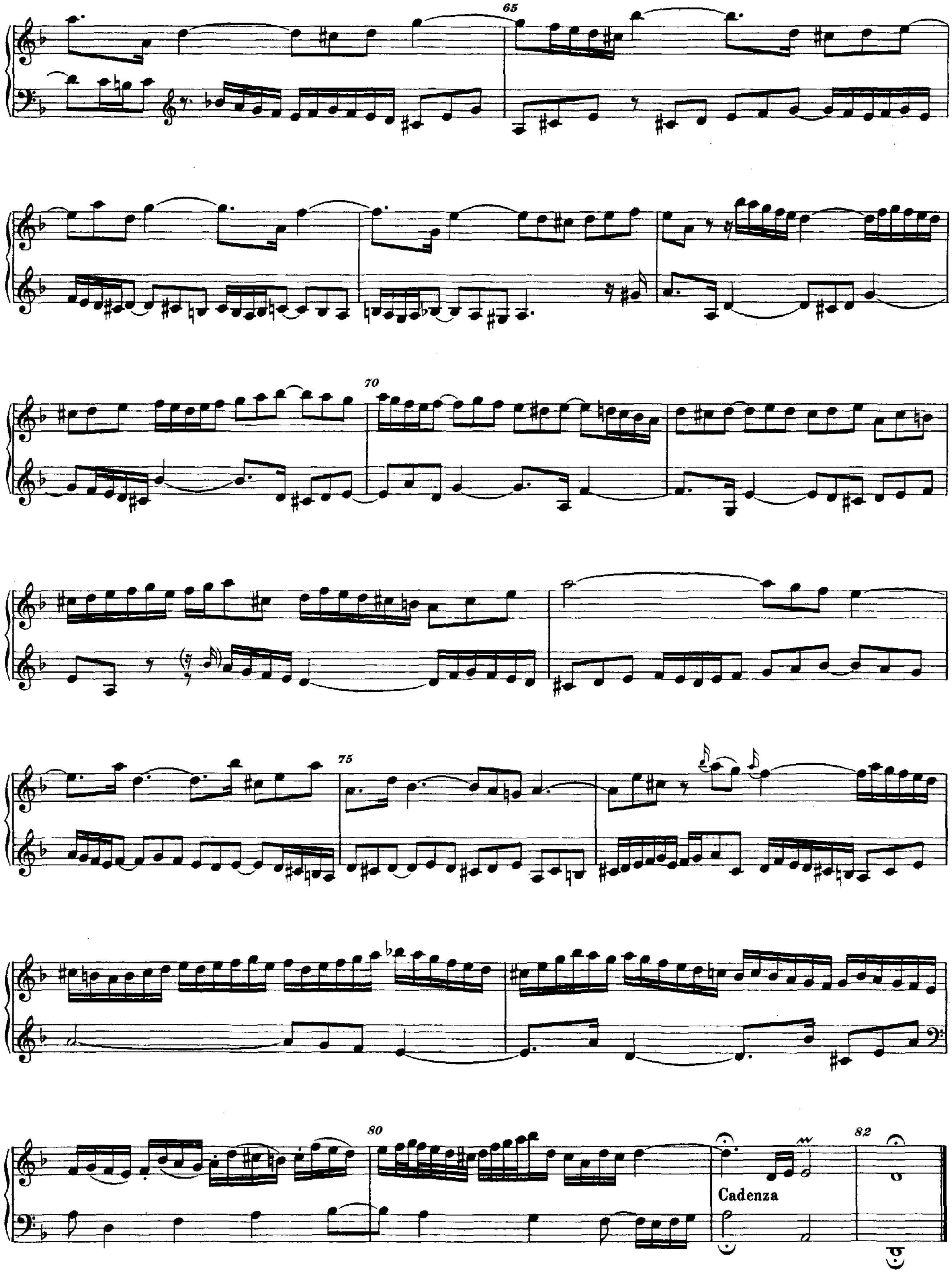
1405



1) *In der O.A.: „Canon alla Decima. Contrapunto alla Terza.“*

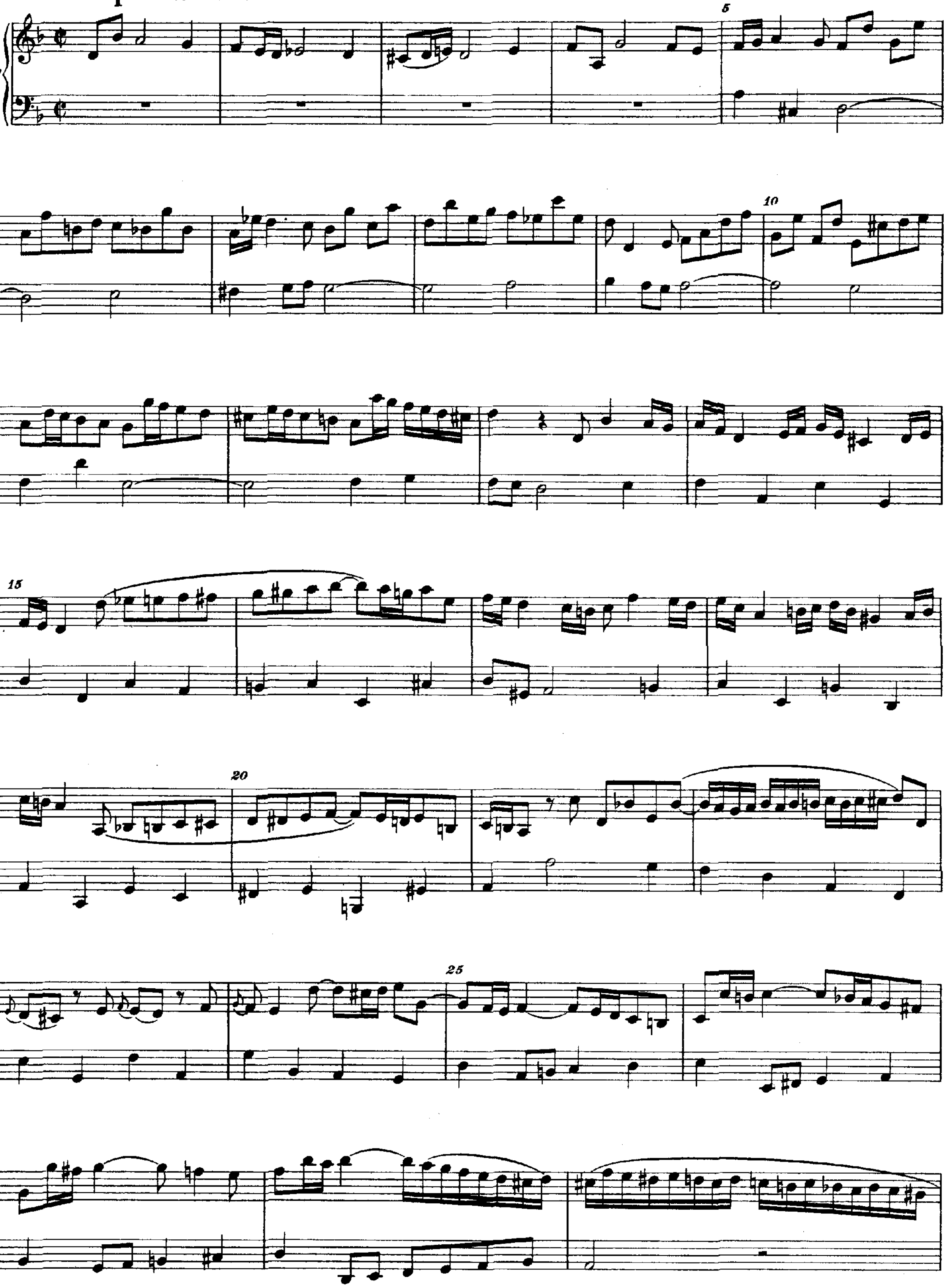

25
30
35
40


45
50
55
60

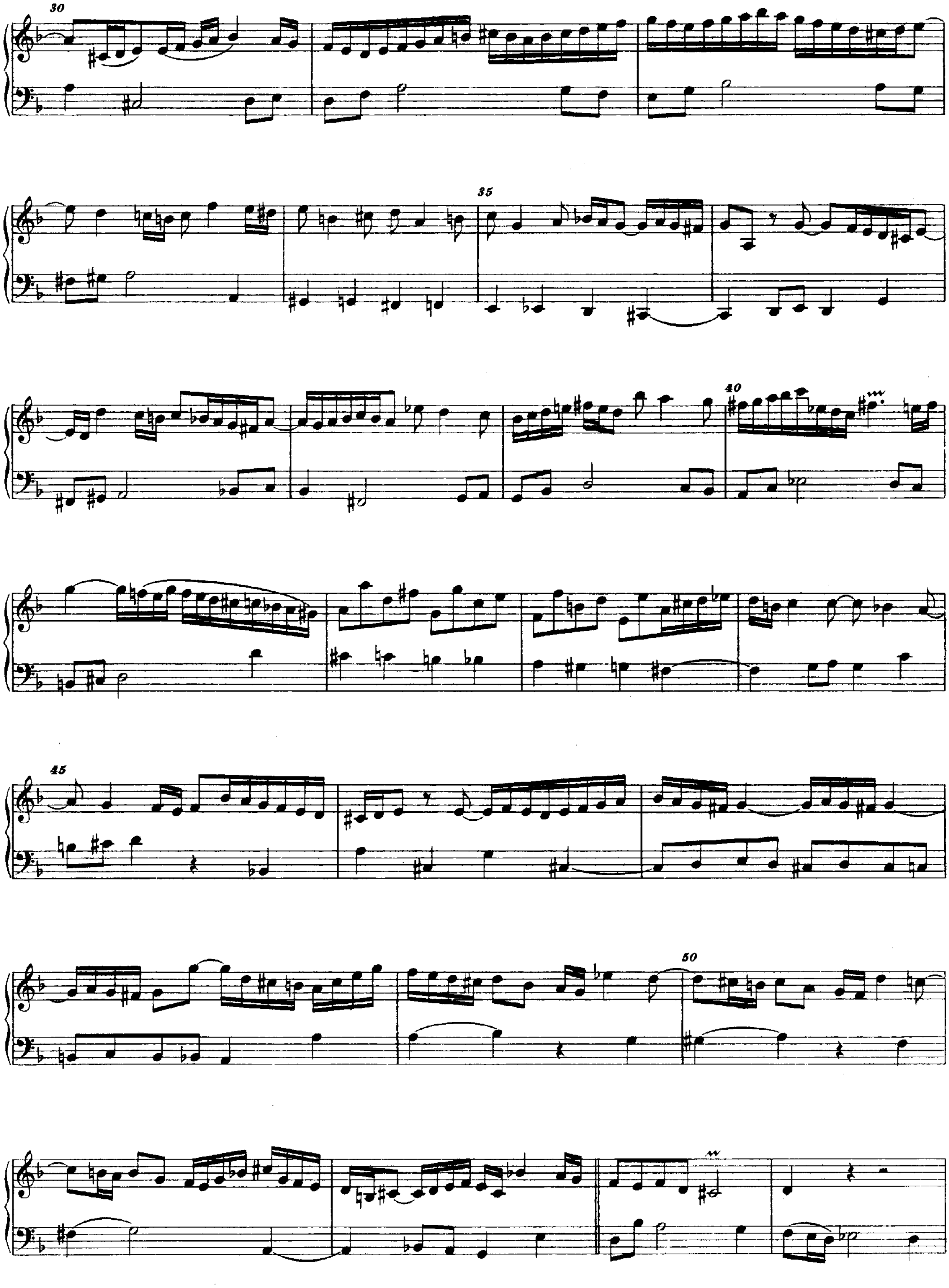

65
70
75
80
Cadenza
82

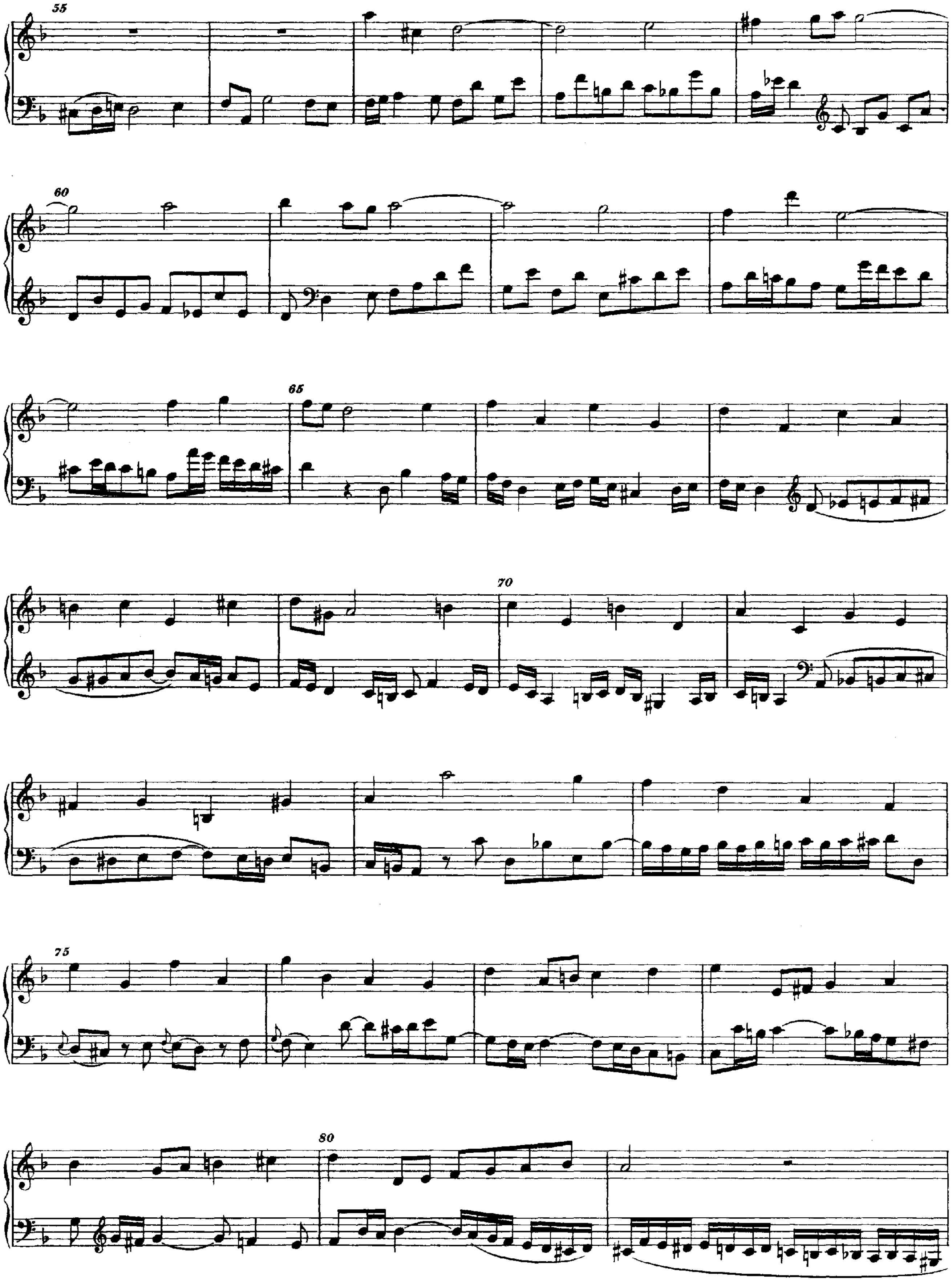
Contrapunctus XV[1]

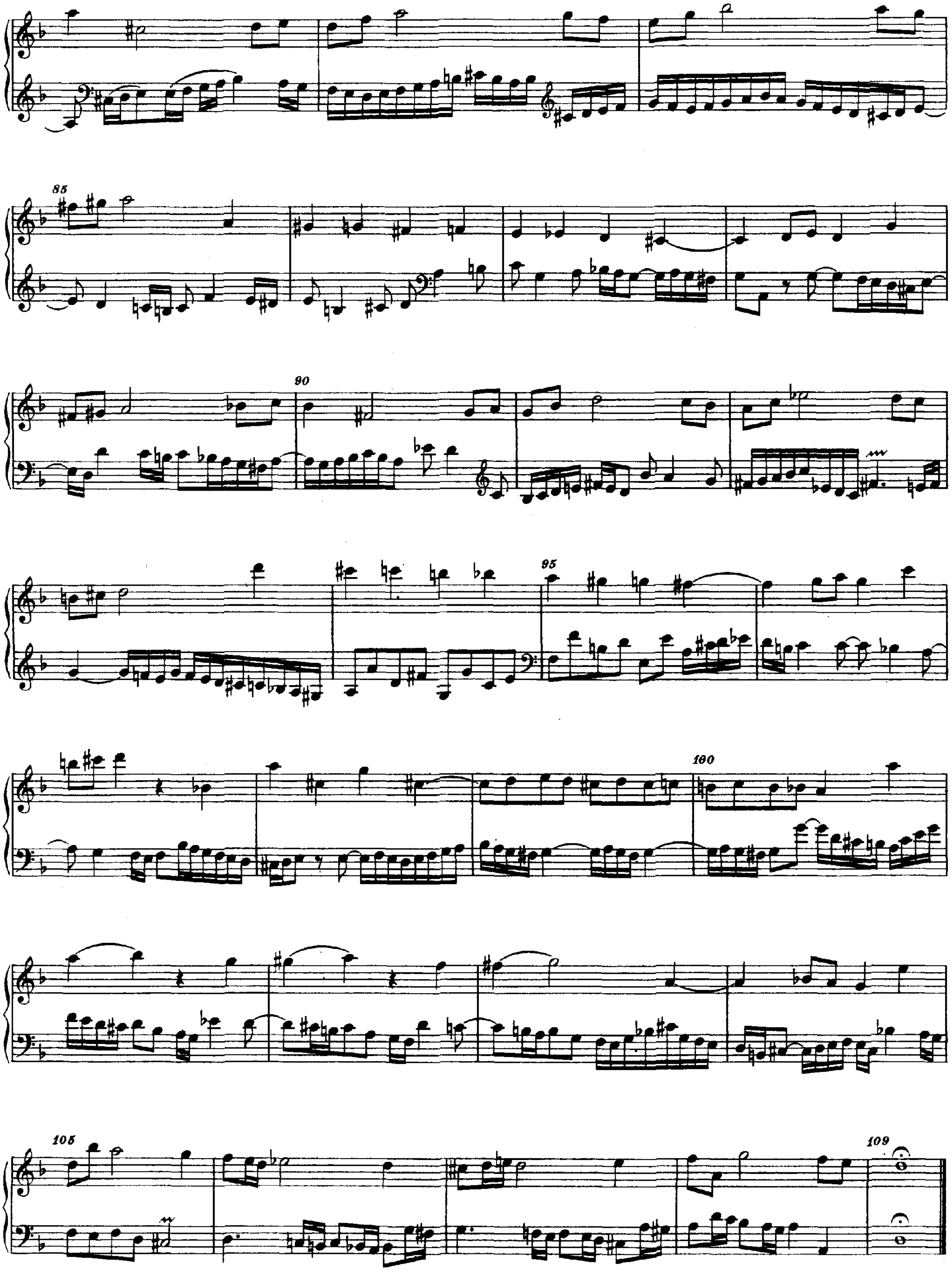
1487



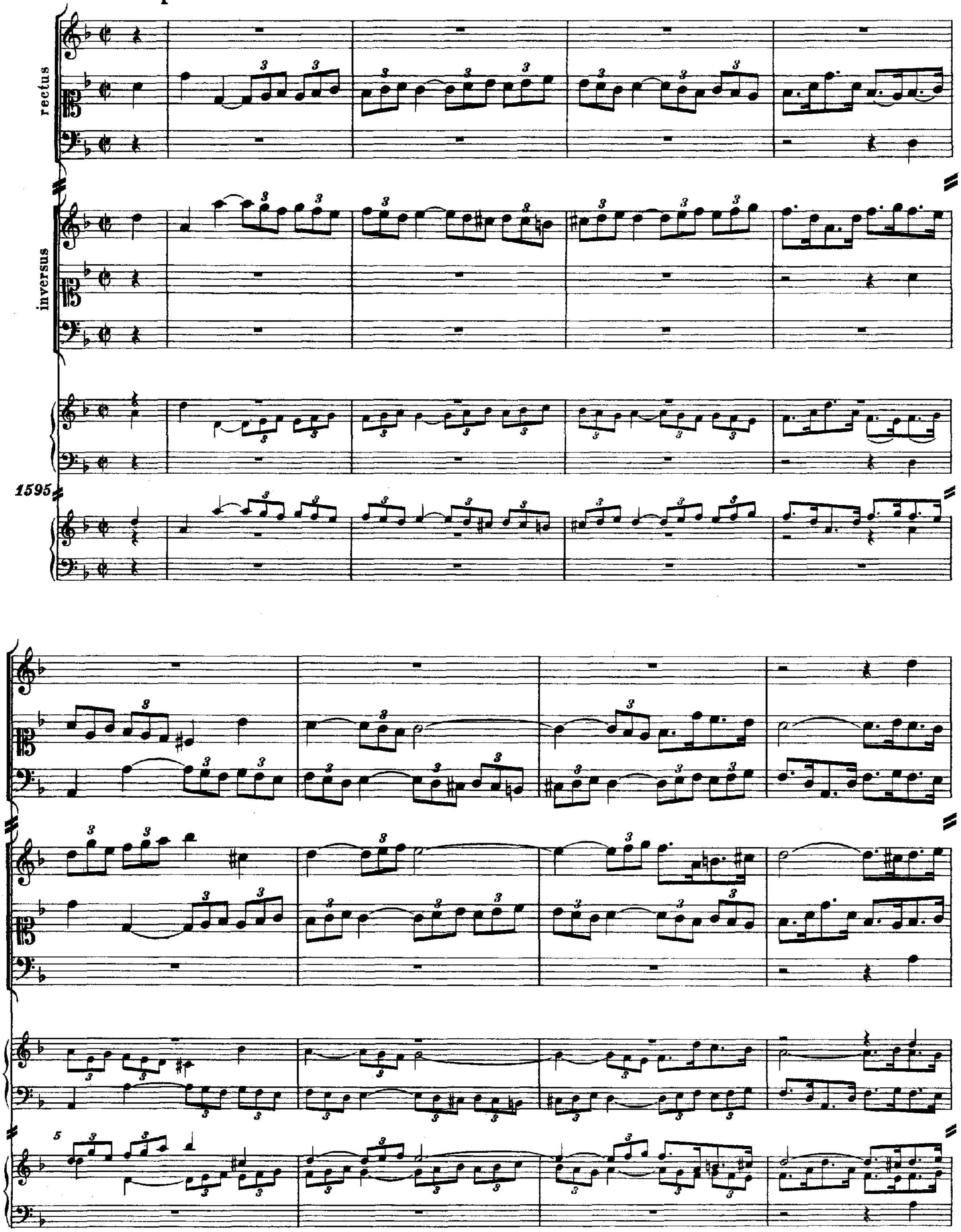
[1]) *In der O. A.: „Canon per Augmentationem in Contrario Motu."*


30
35
40
45
50

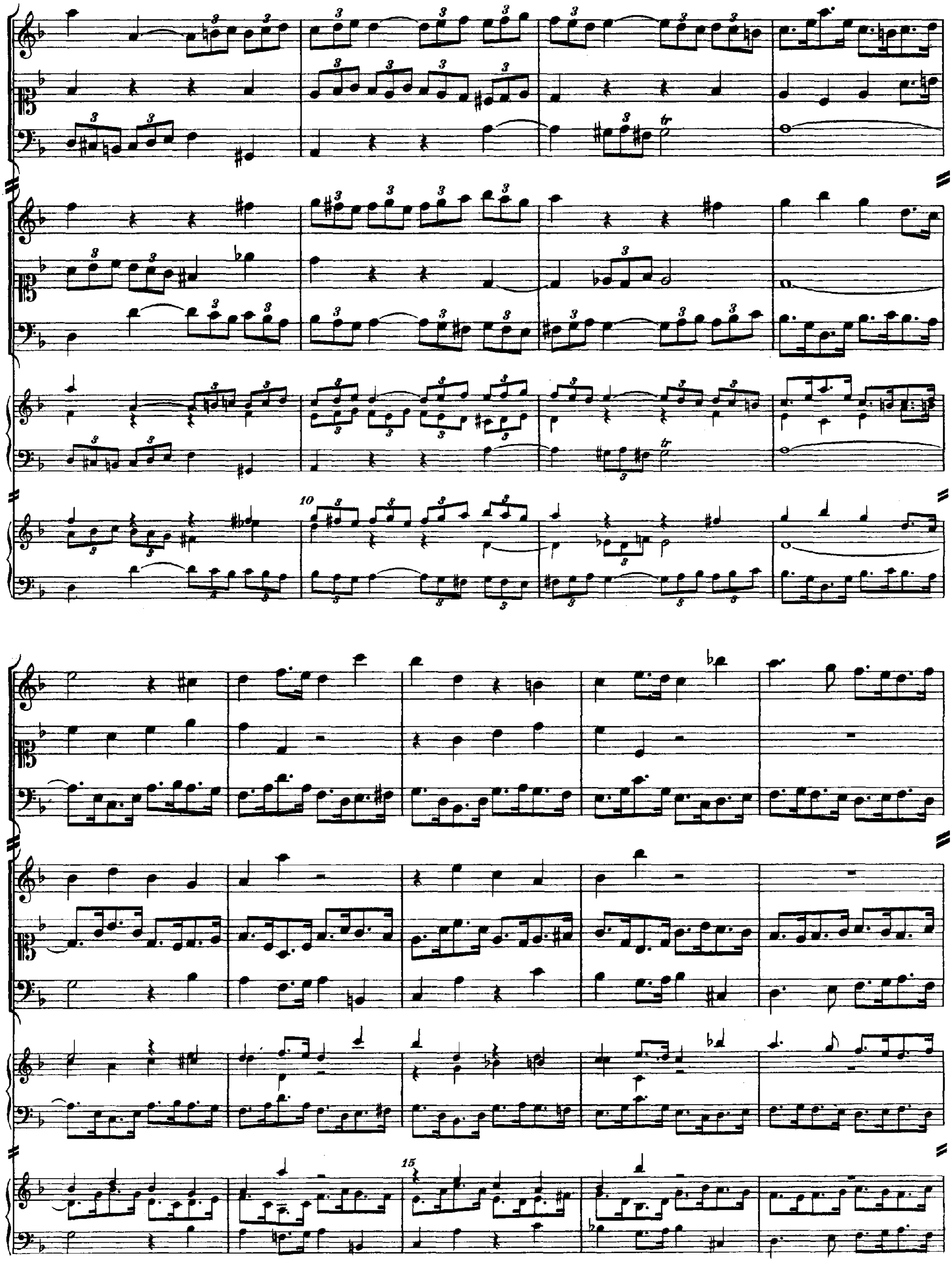


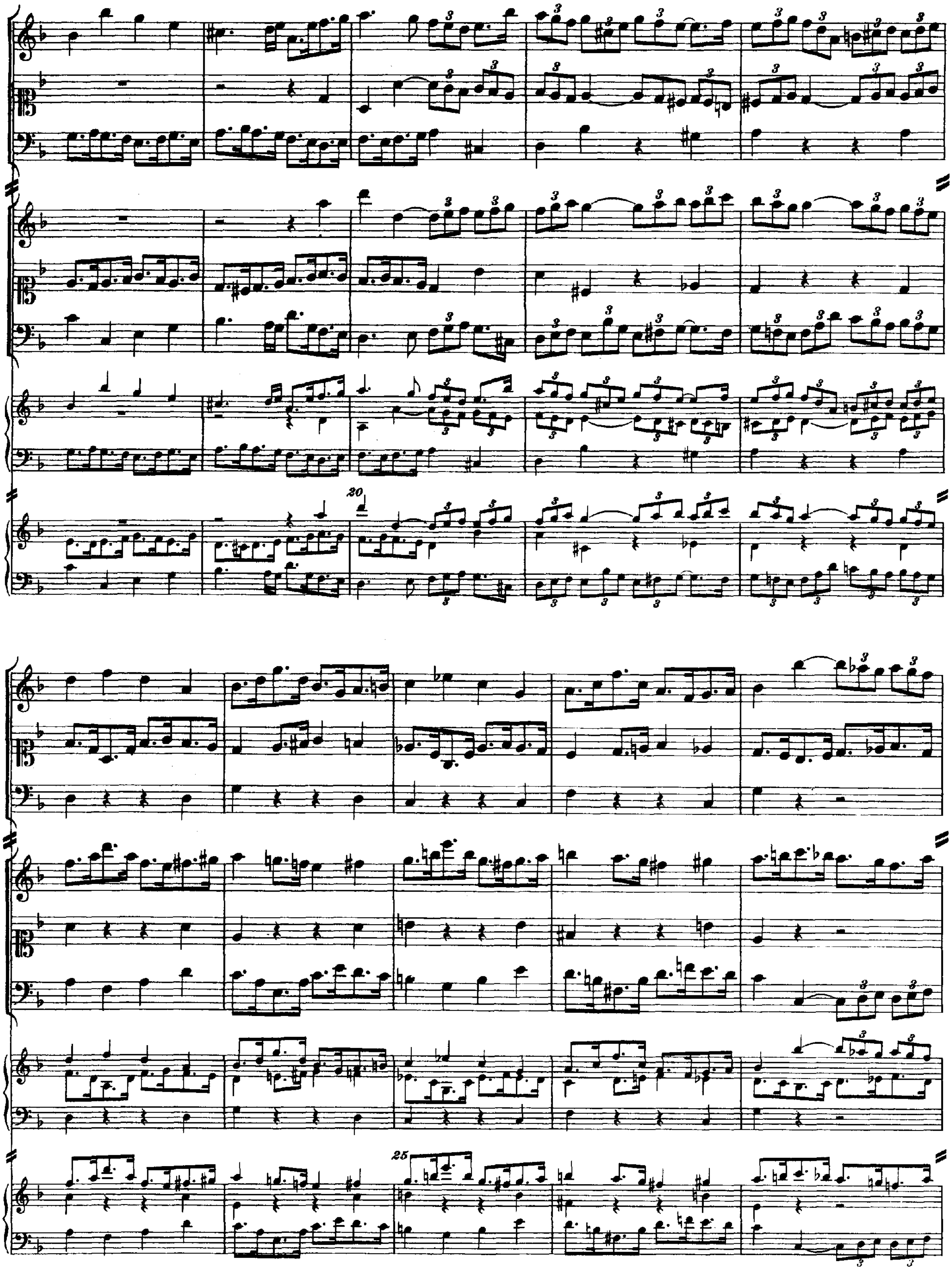


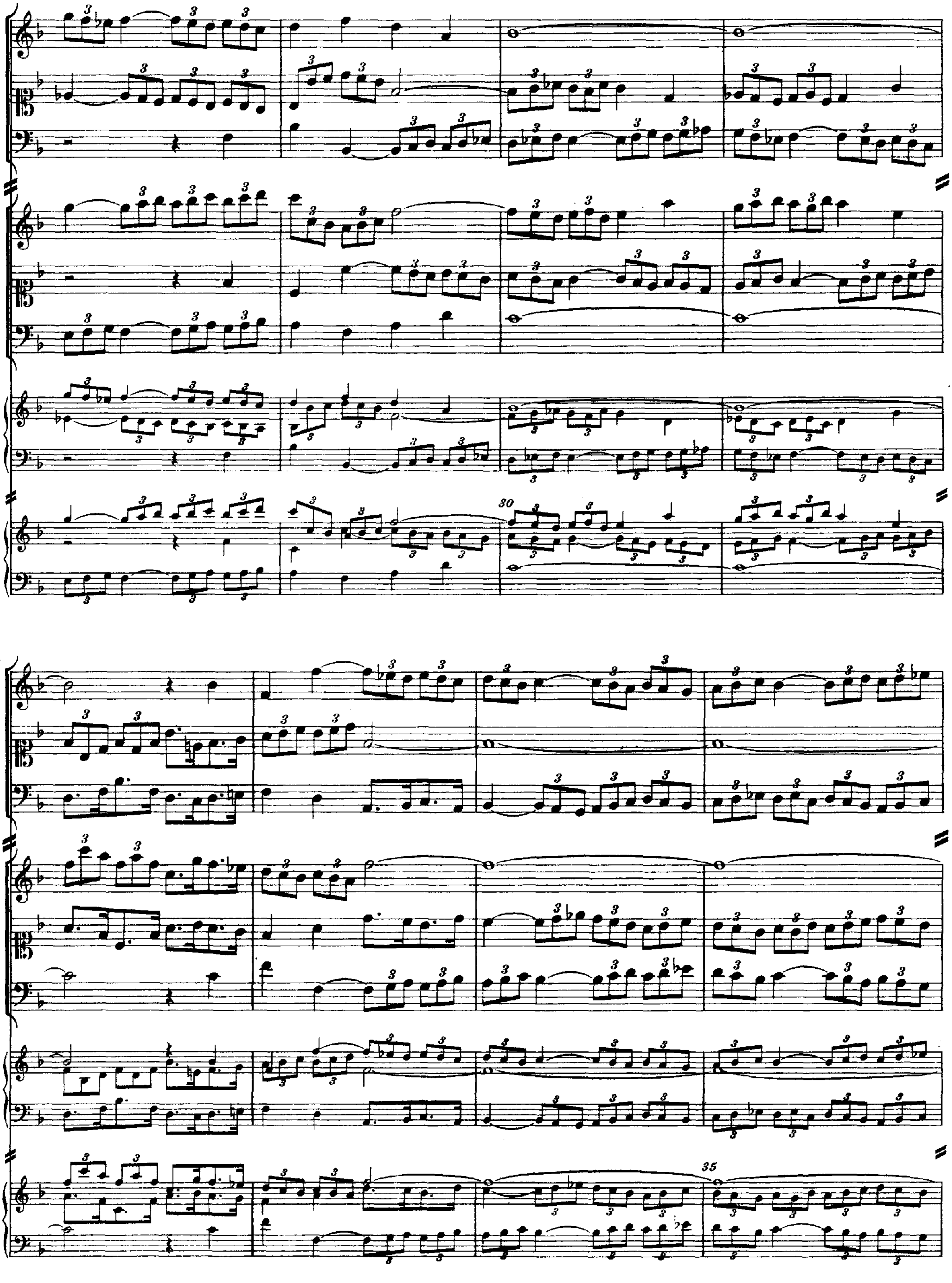
Contrapunctus XVI[1]

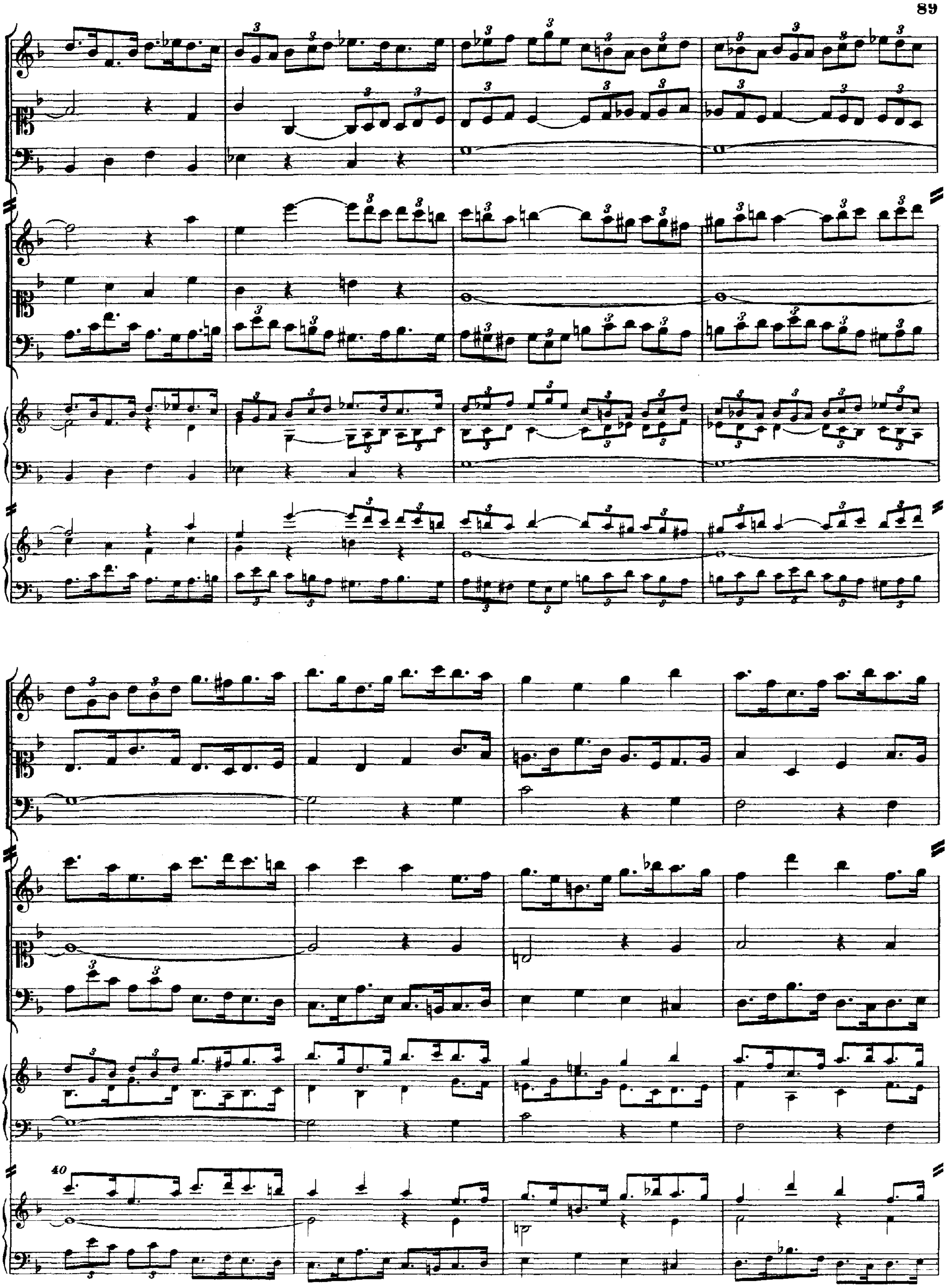


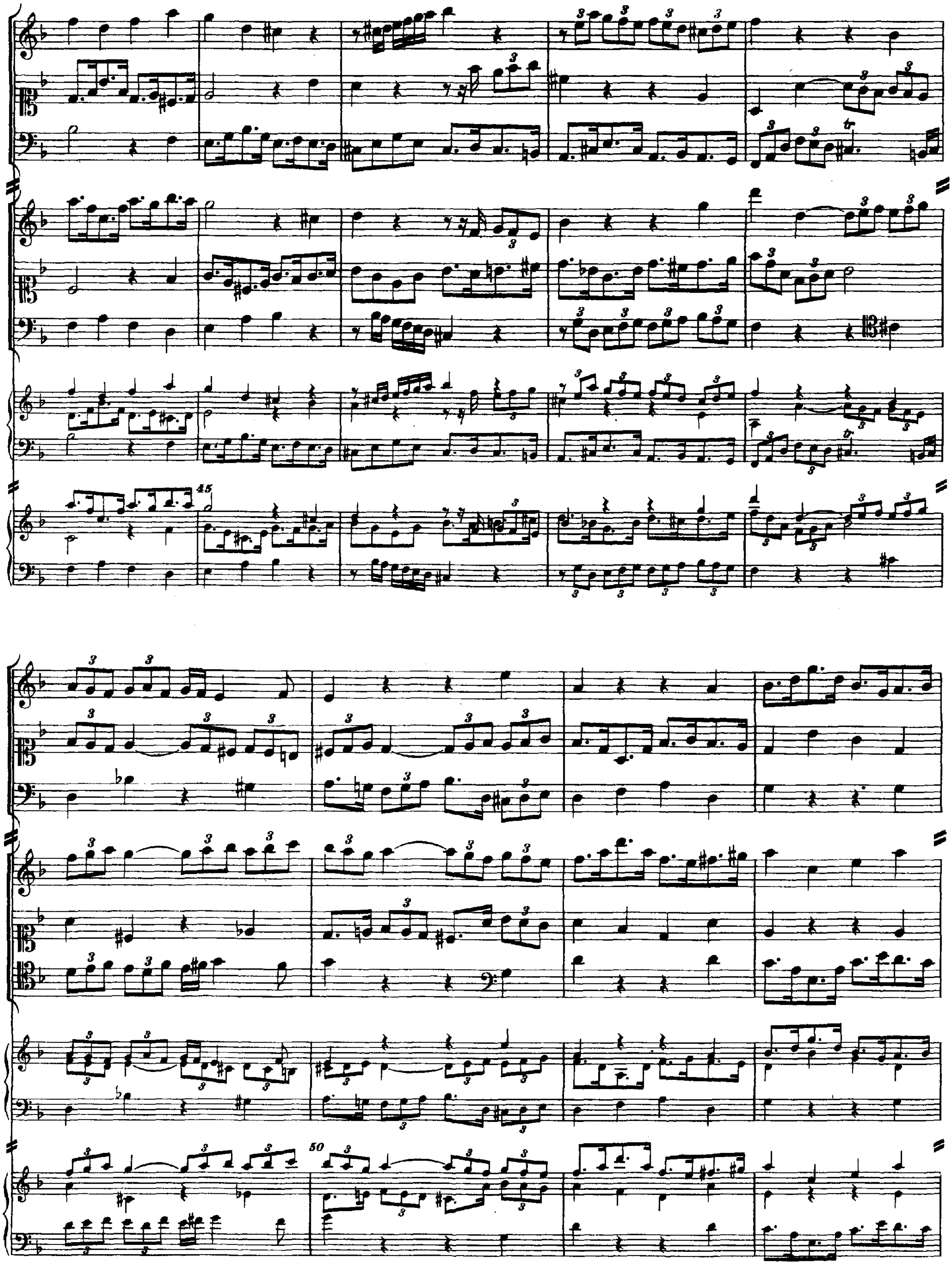
[1]) *In der O. A.: „a 3." im Autograph bezw. nur die Bezeichnung „inversus." NB. Rectus und Inversus getrennt zu spielen!*

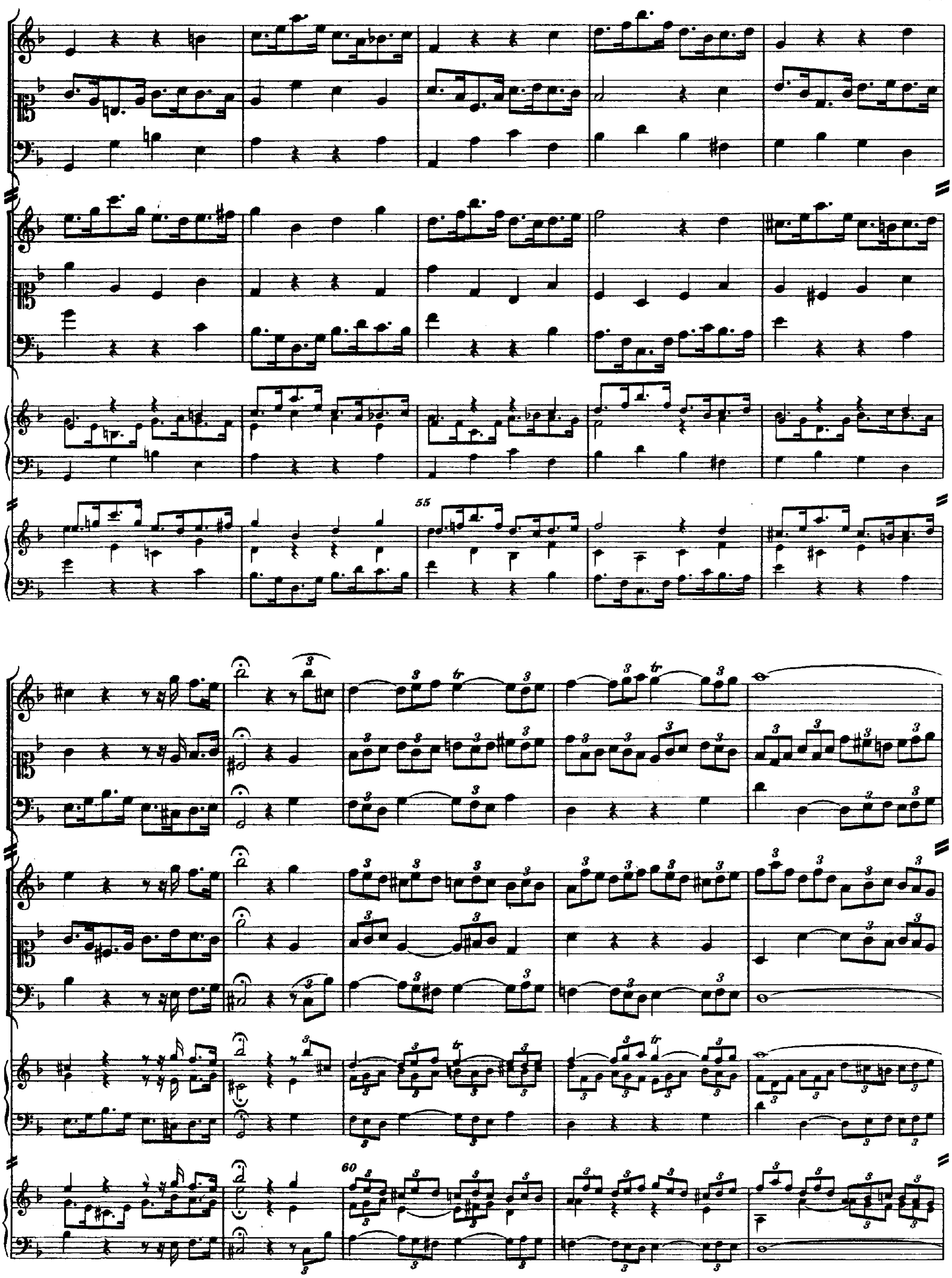


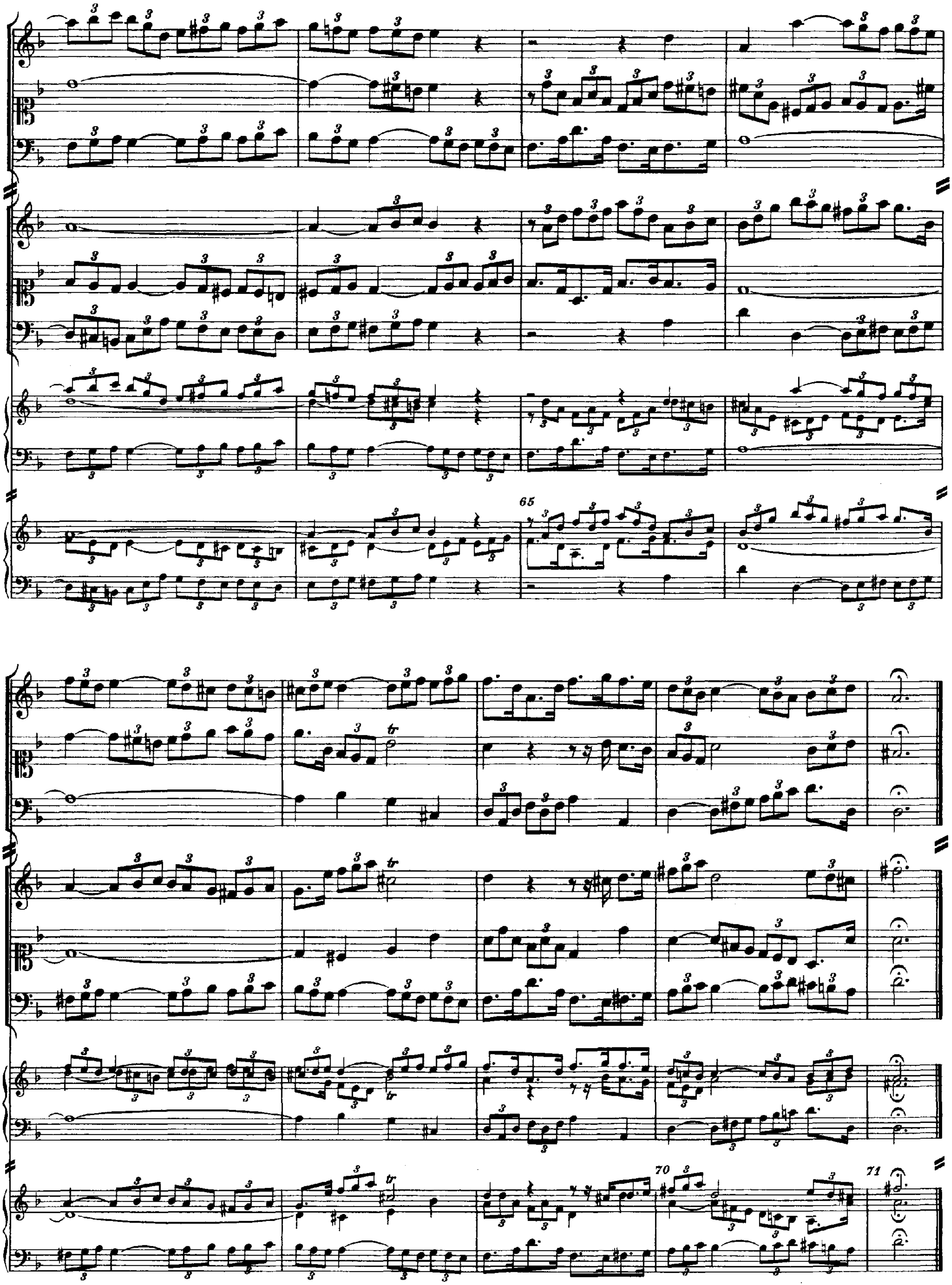

20
25


30
35

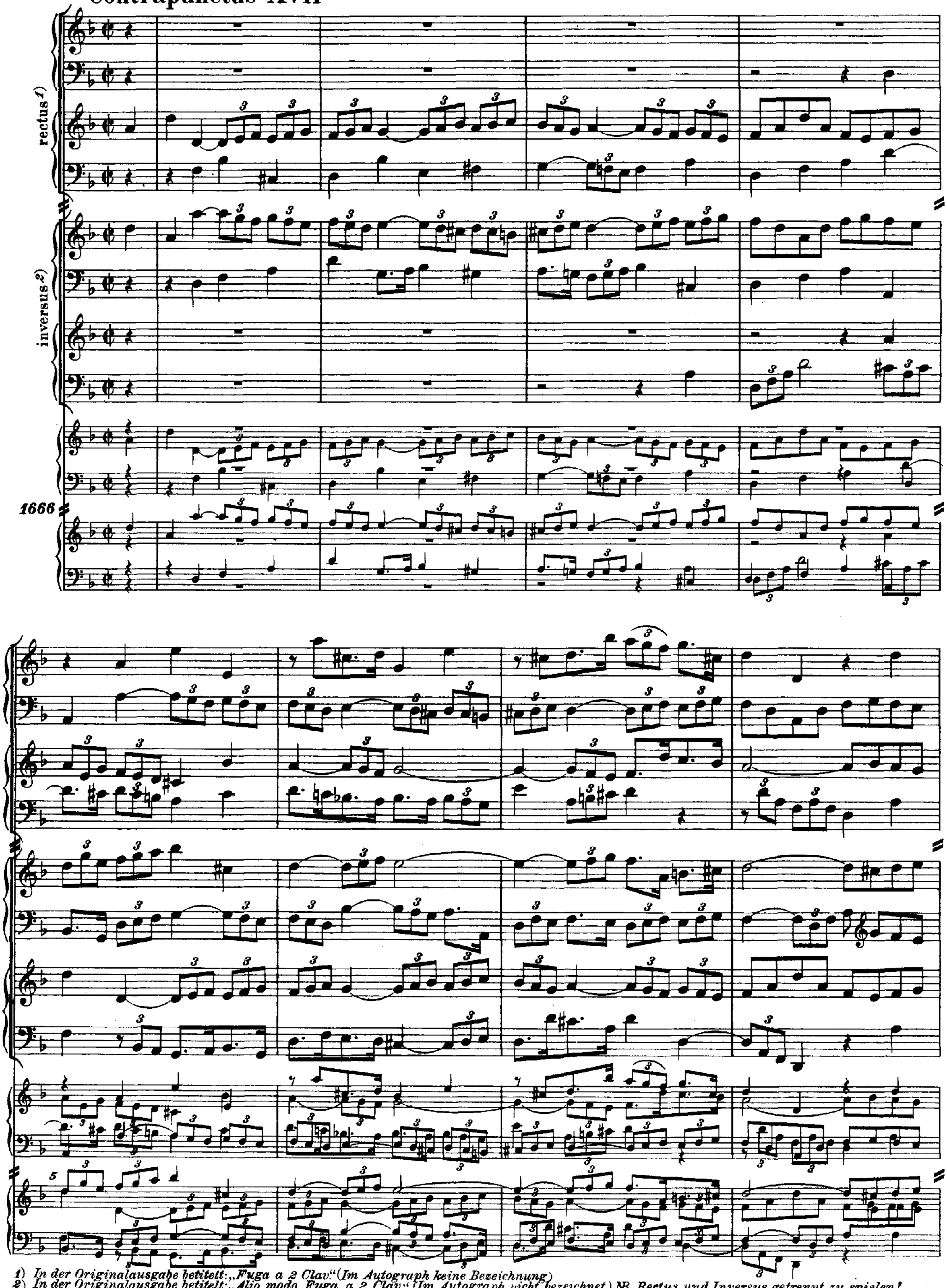

40


45
50

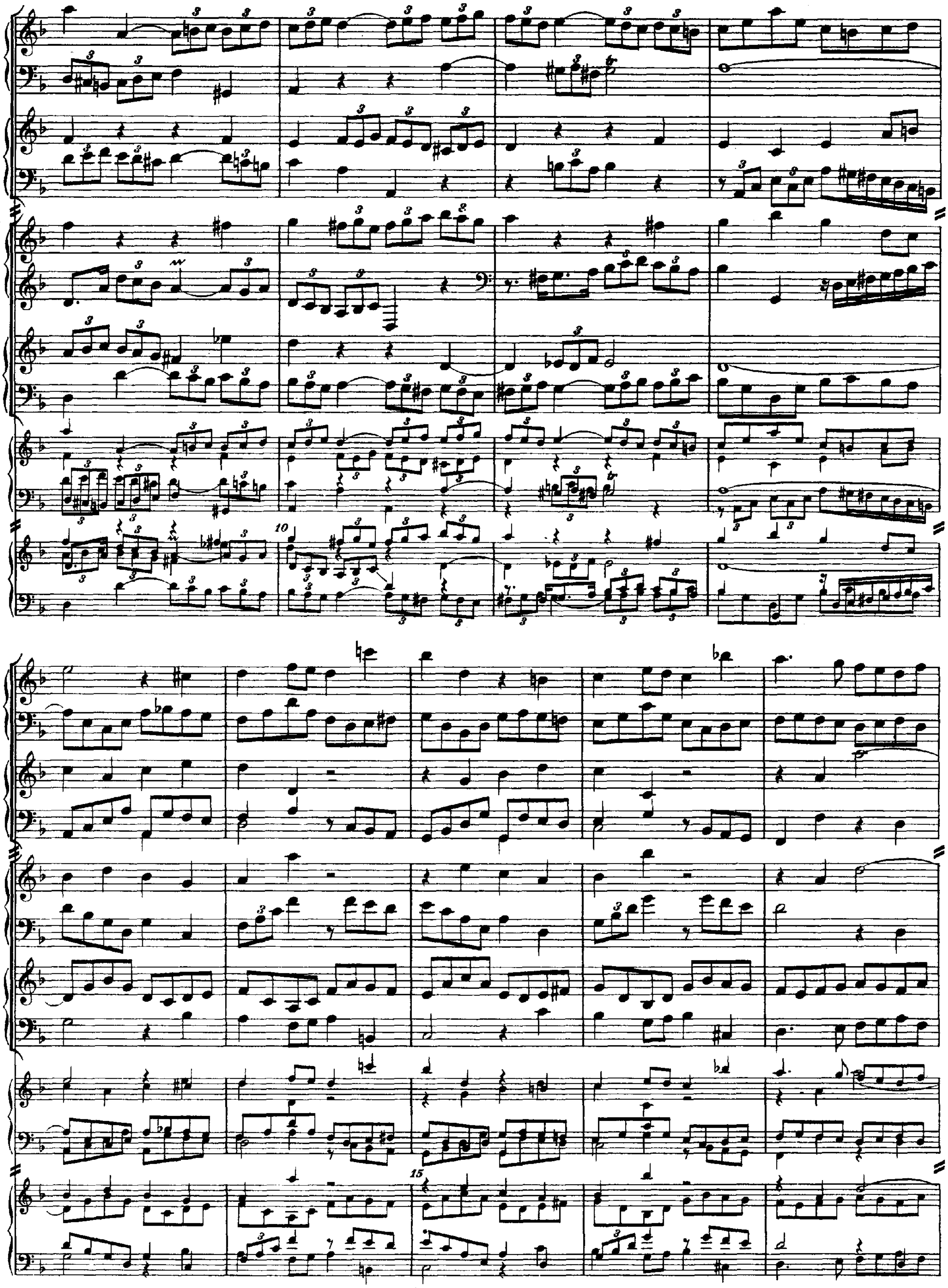

55
60
tr

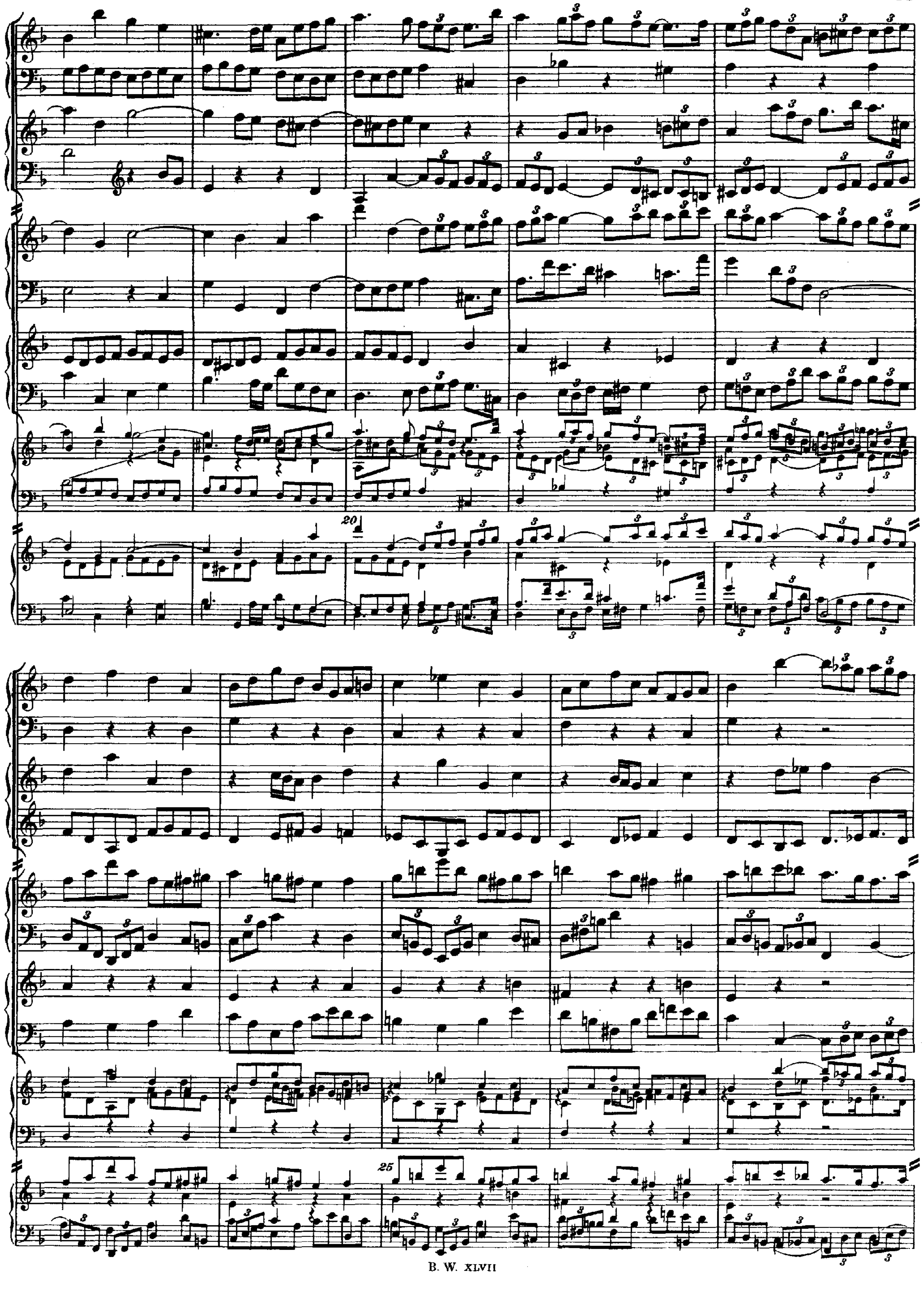

65
70
71

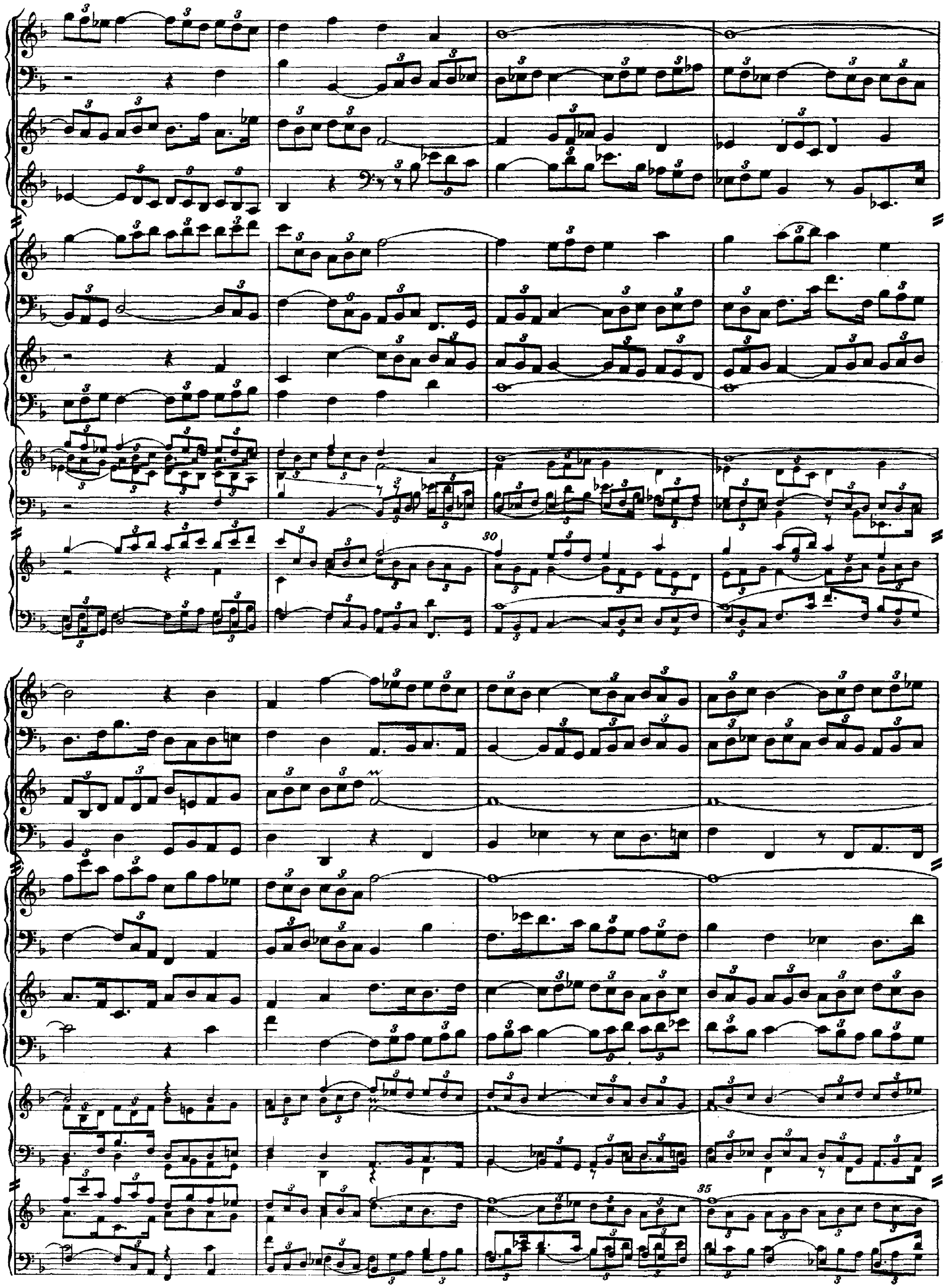
Contrapunctus XVII

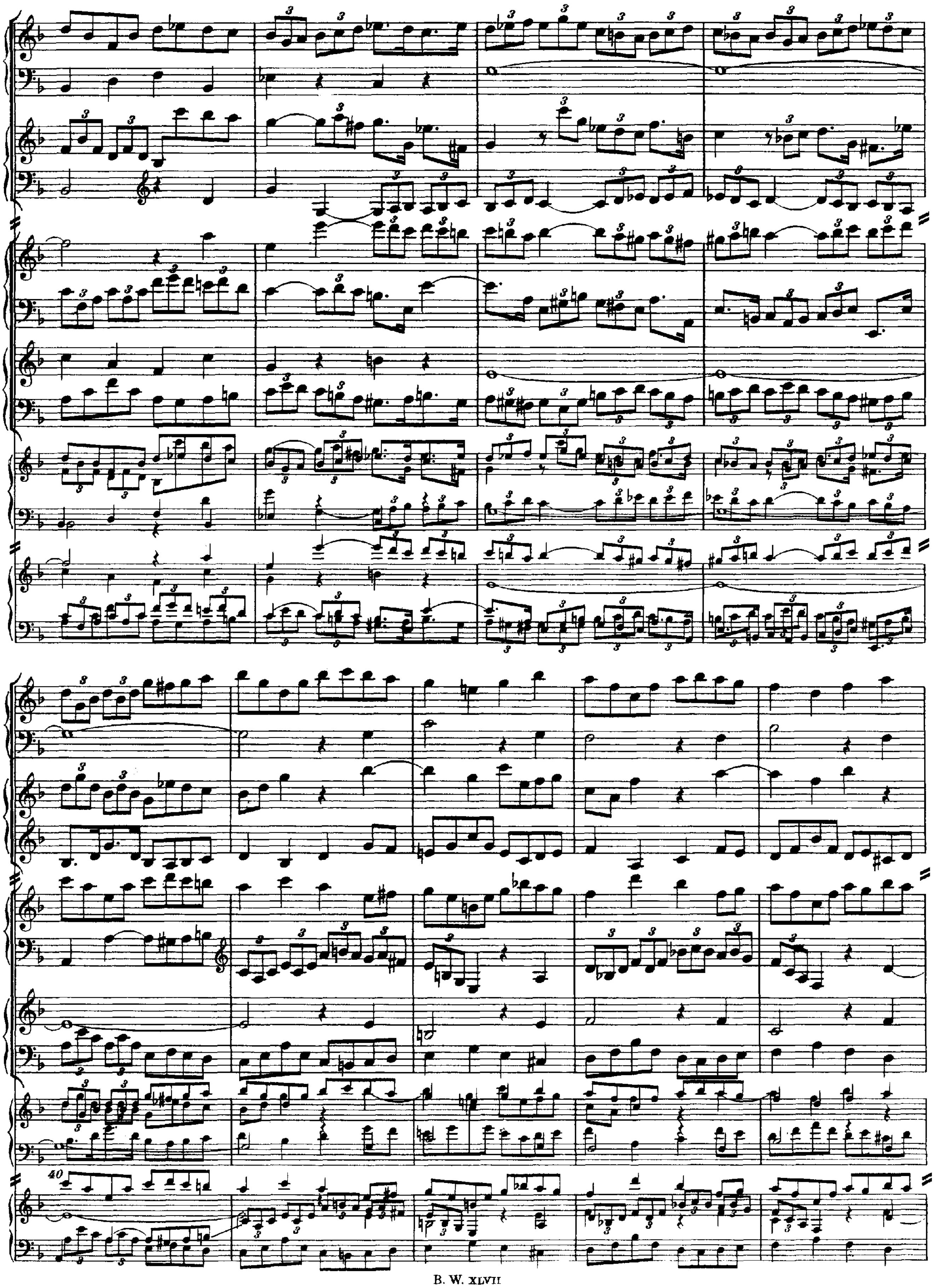


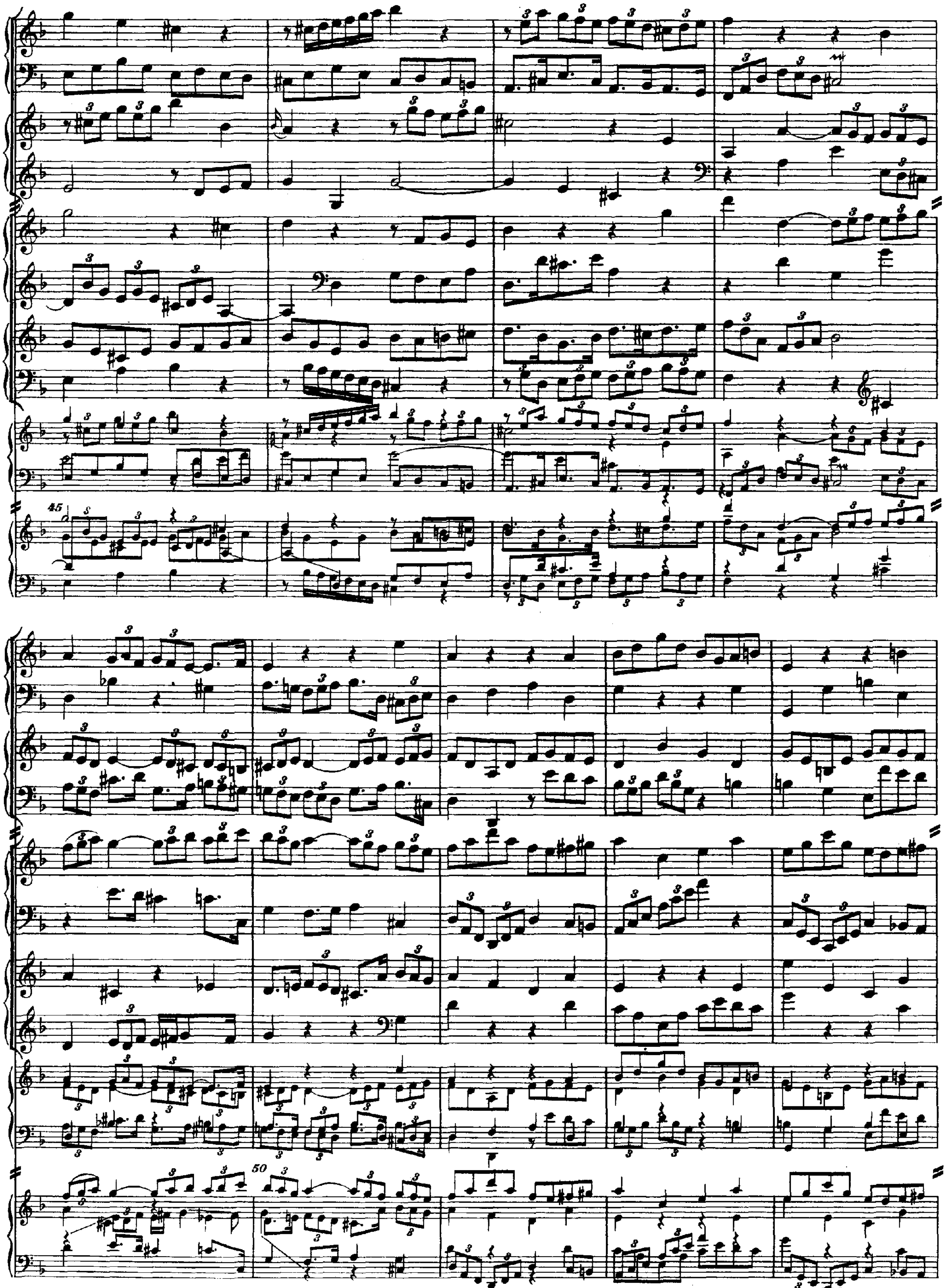
1) In der Originalausgabe betitelt: „Fuga a 2 Clav." (Im Autograph keine Bezeichnung)
2) In der Originalausgabe betitelt: „Alio modo Fuga a 2 Clav." (Im Autograph nicht bezeichnet.) NB. Rectus und Inversus getrennt zu spielen!

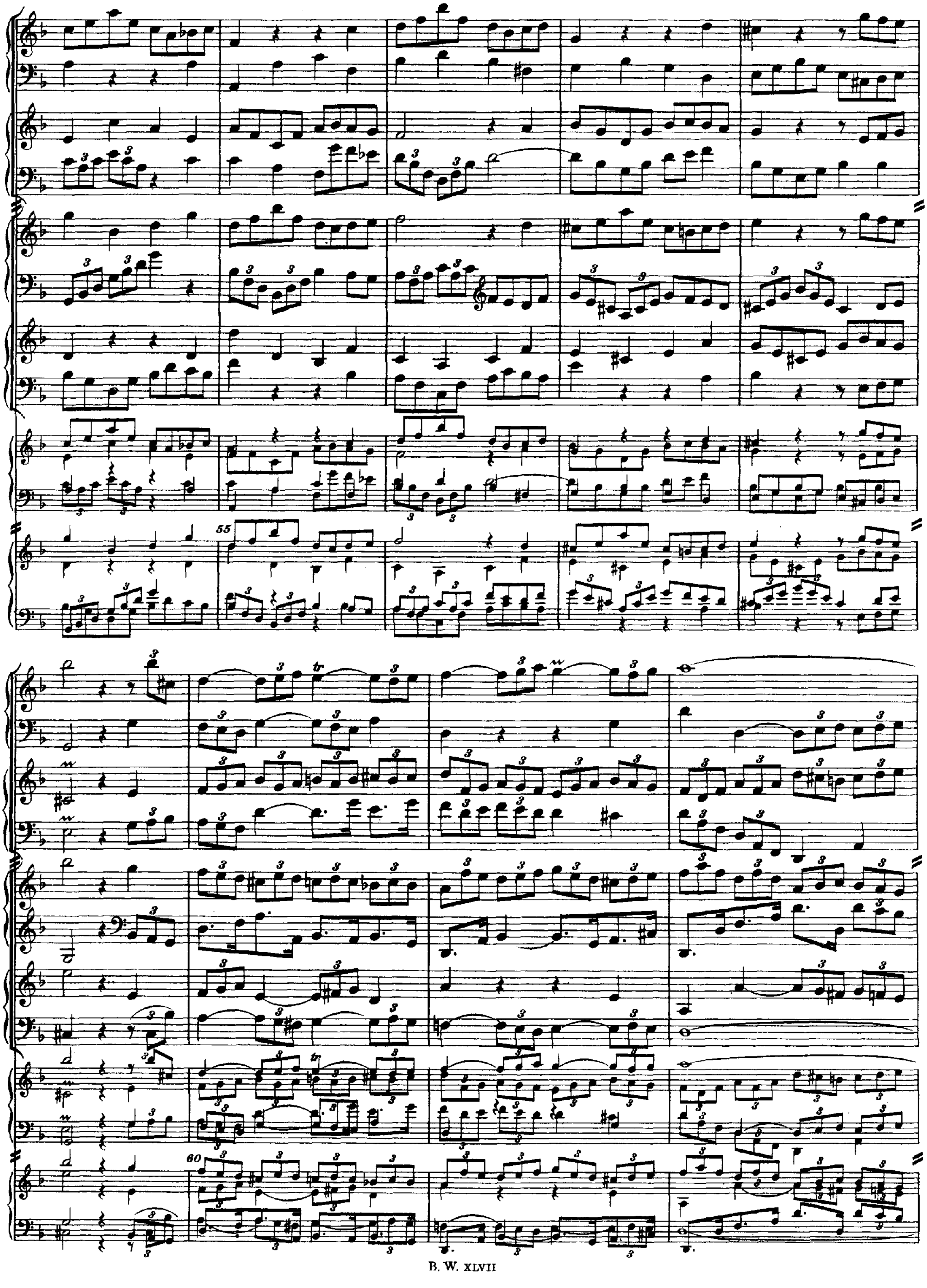


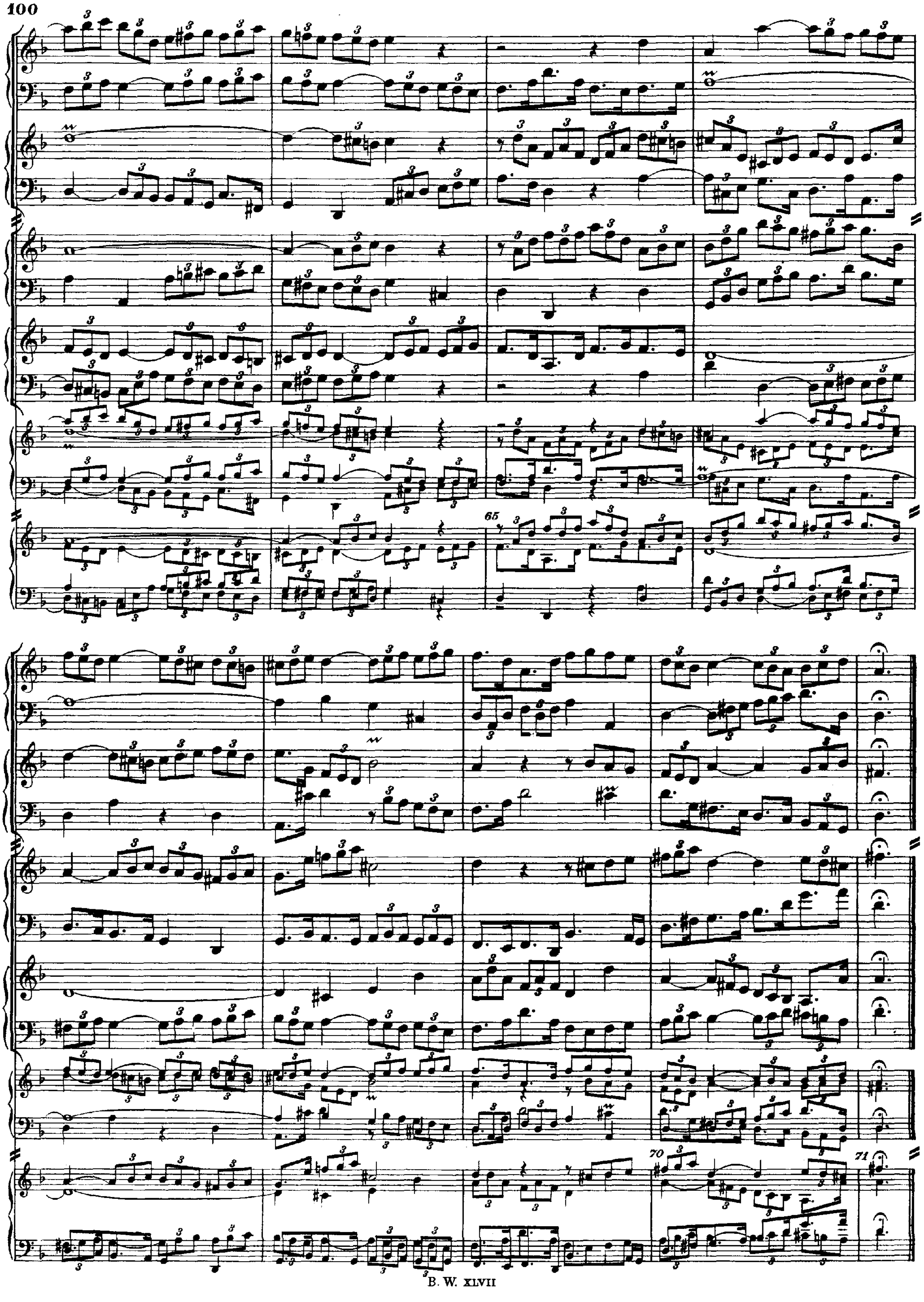

20
25


30
35

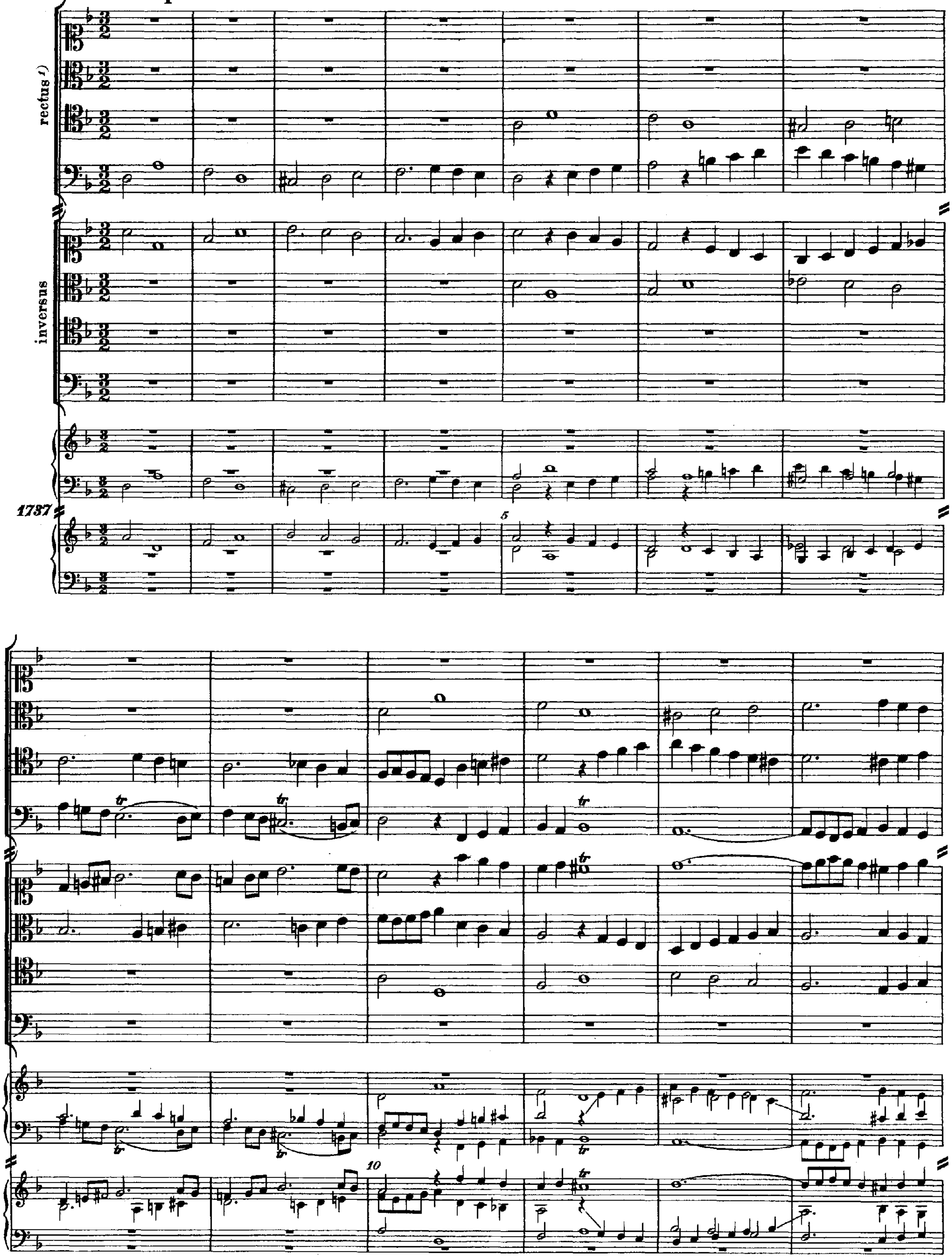

40


45
50

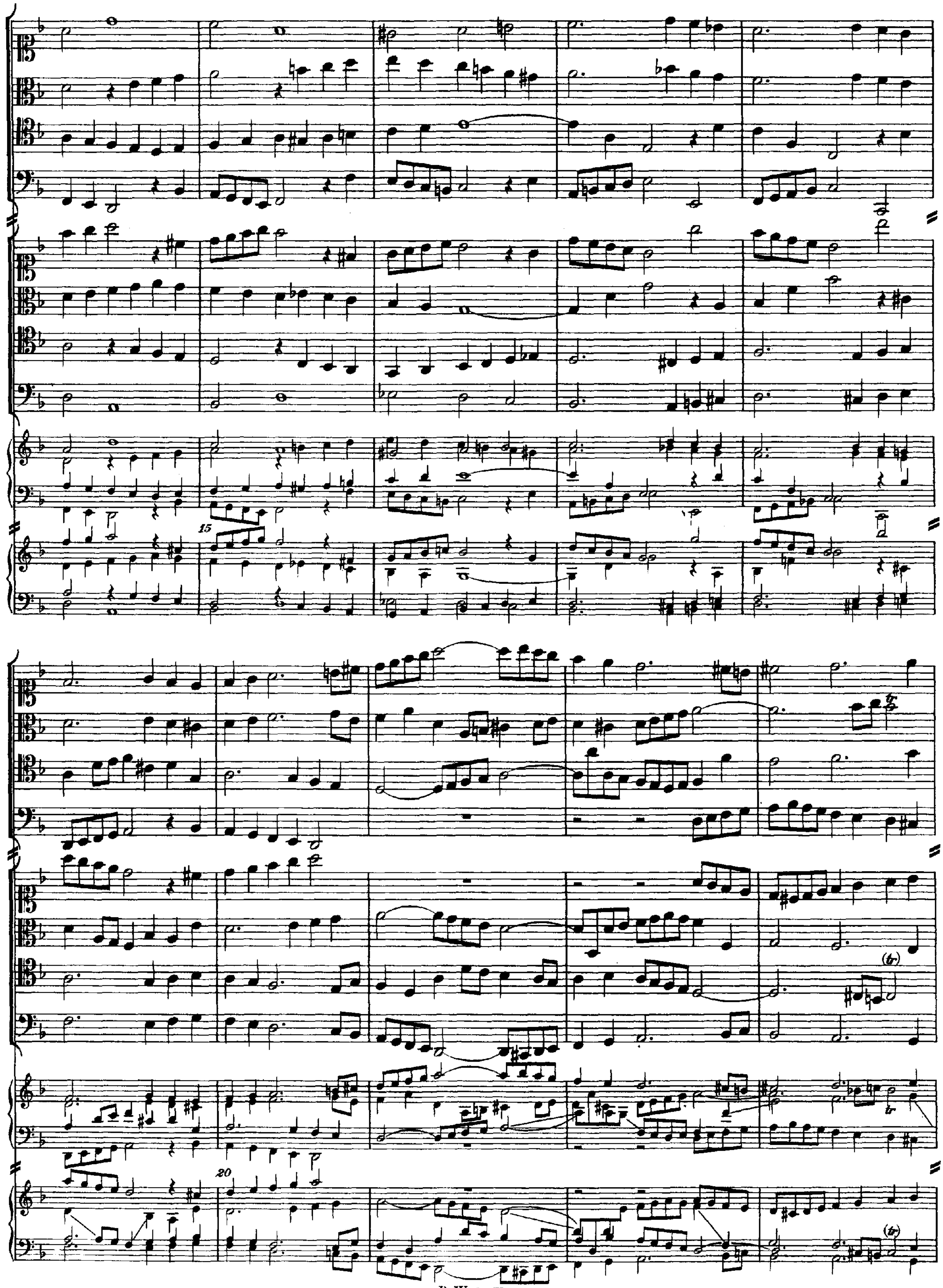

55
60

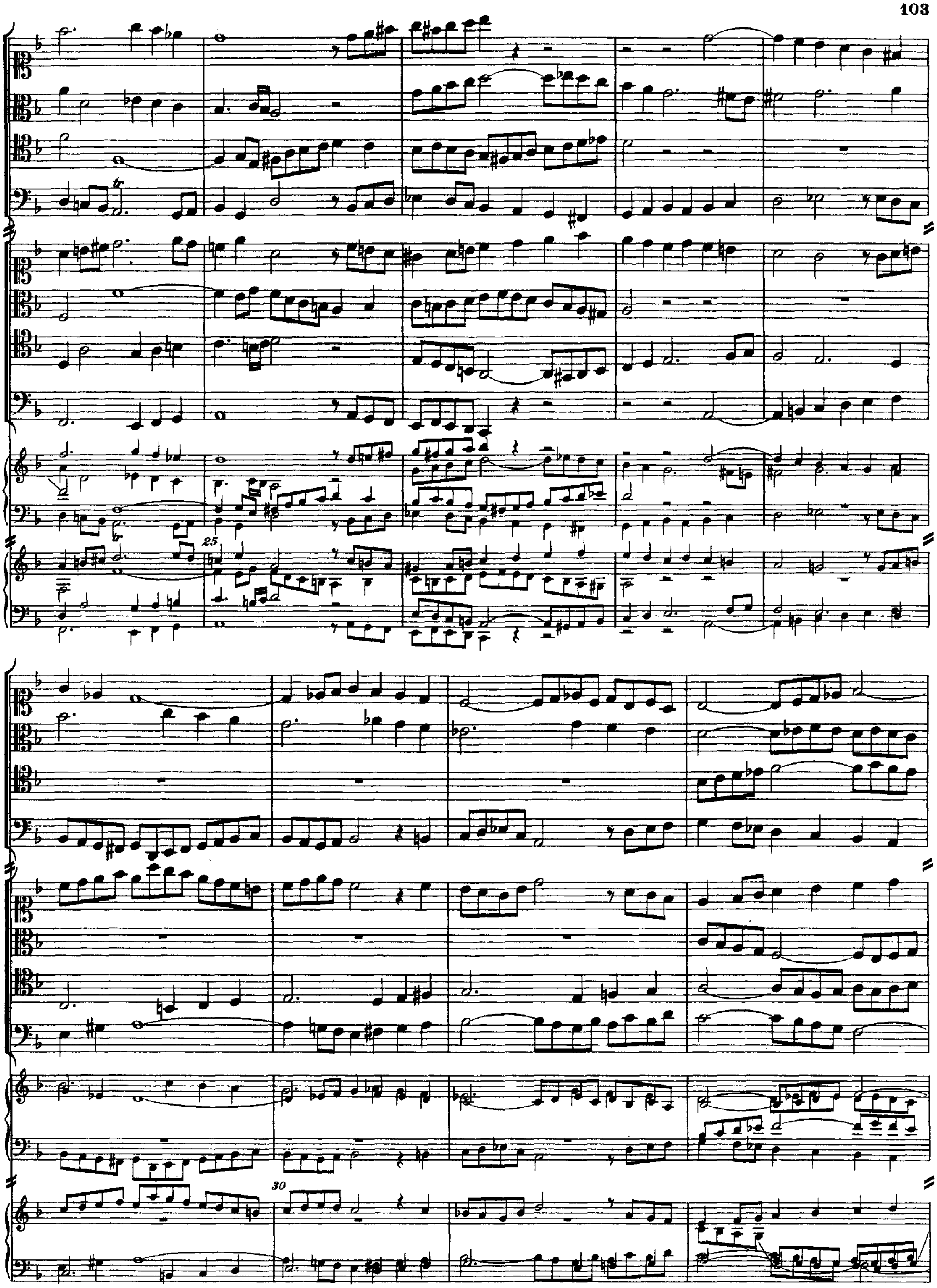

65
70
71

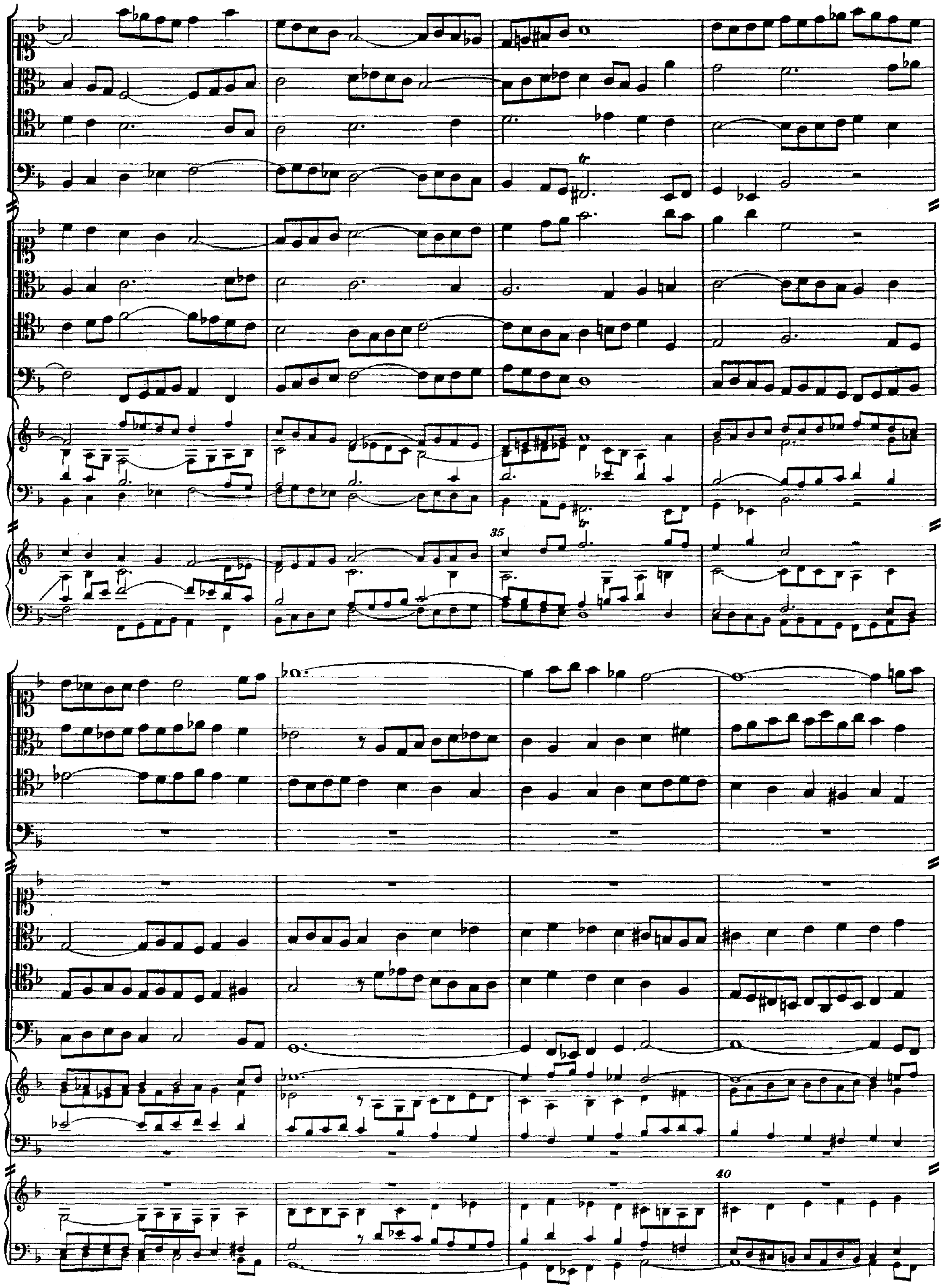
Contrapunctus XVIII

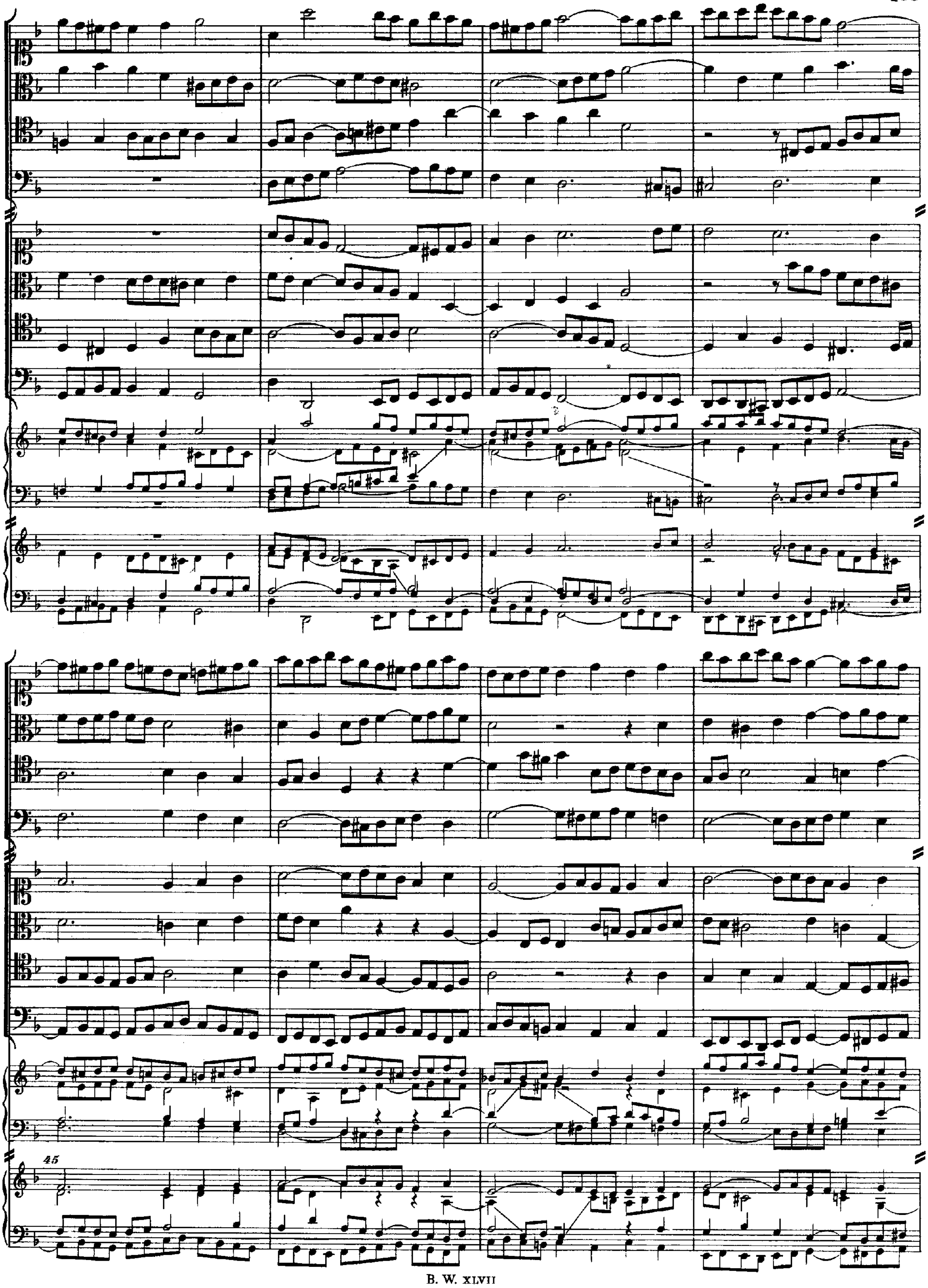


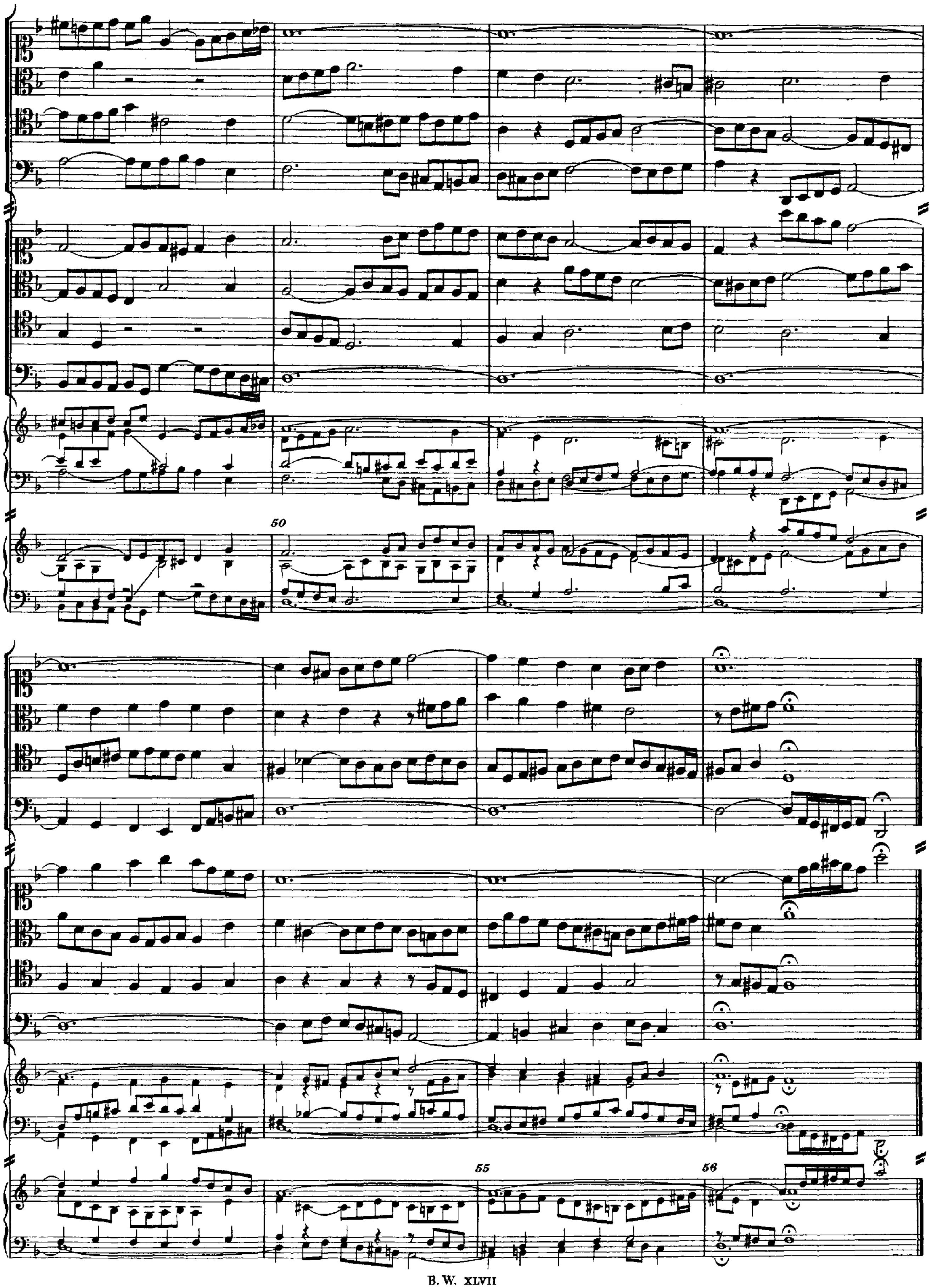
1) NB. *Rectus und Inversus getrennt zu spielen!*


15
20


tr
25
30


35
40

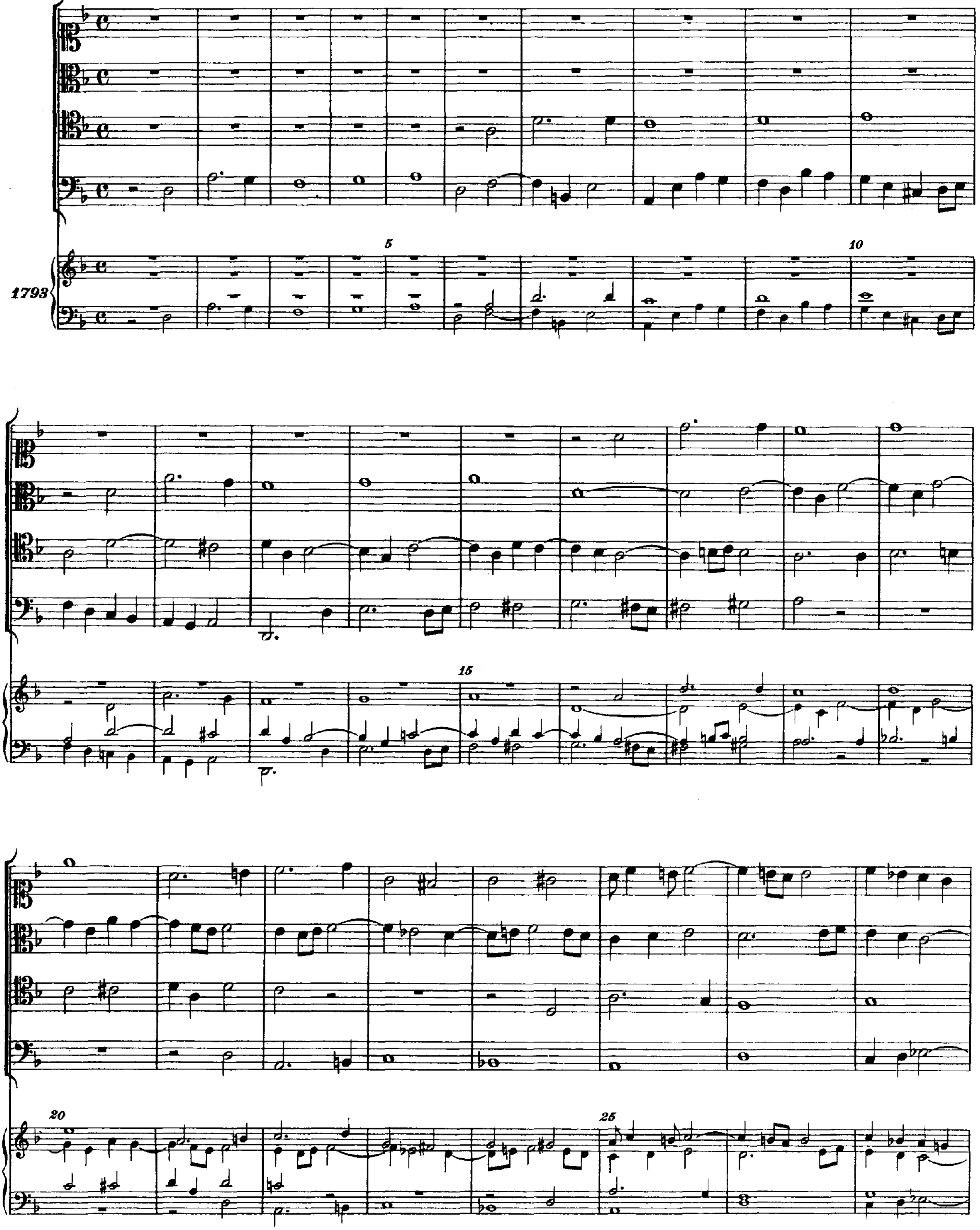

45



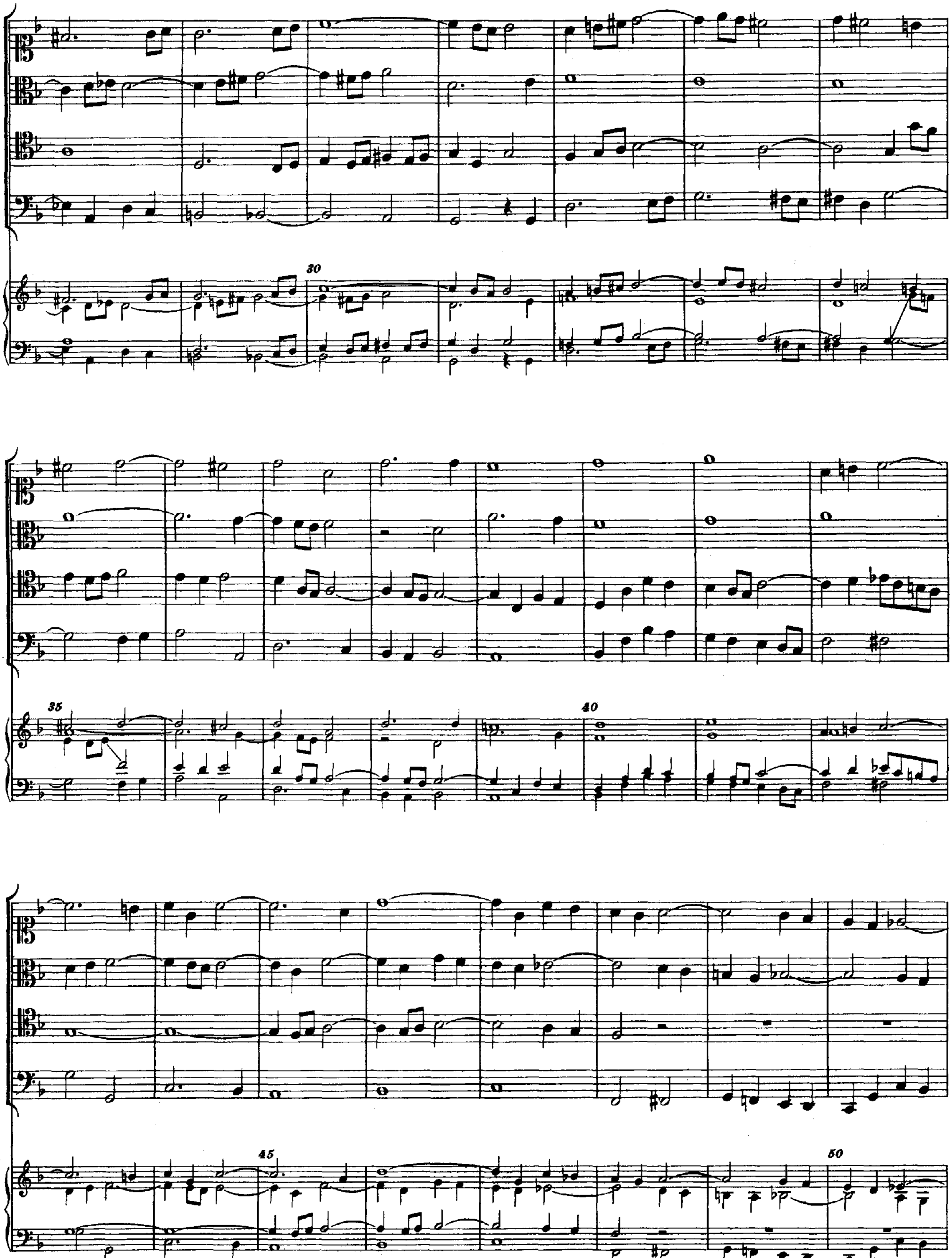
50
55
56

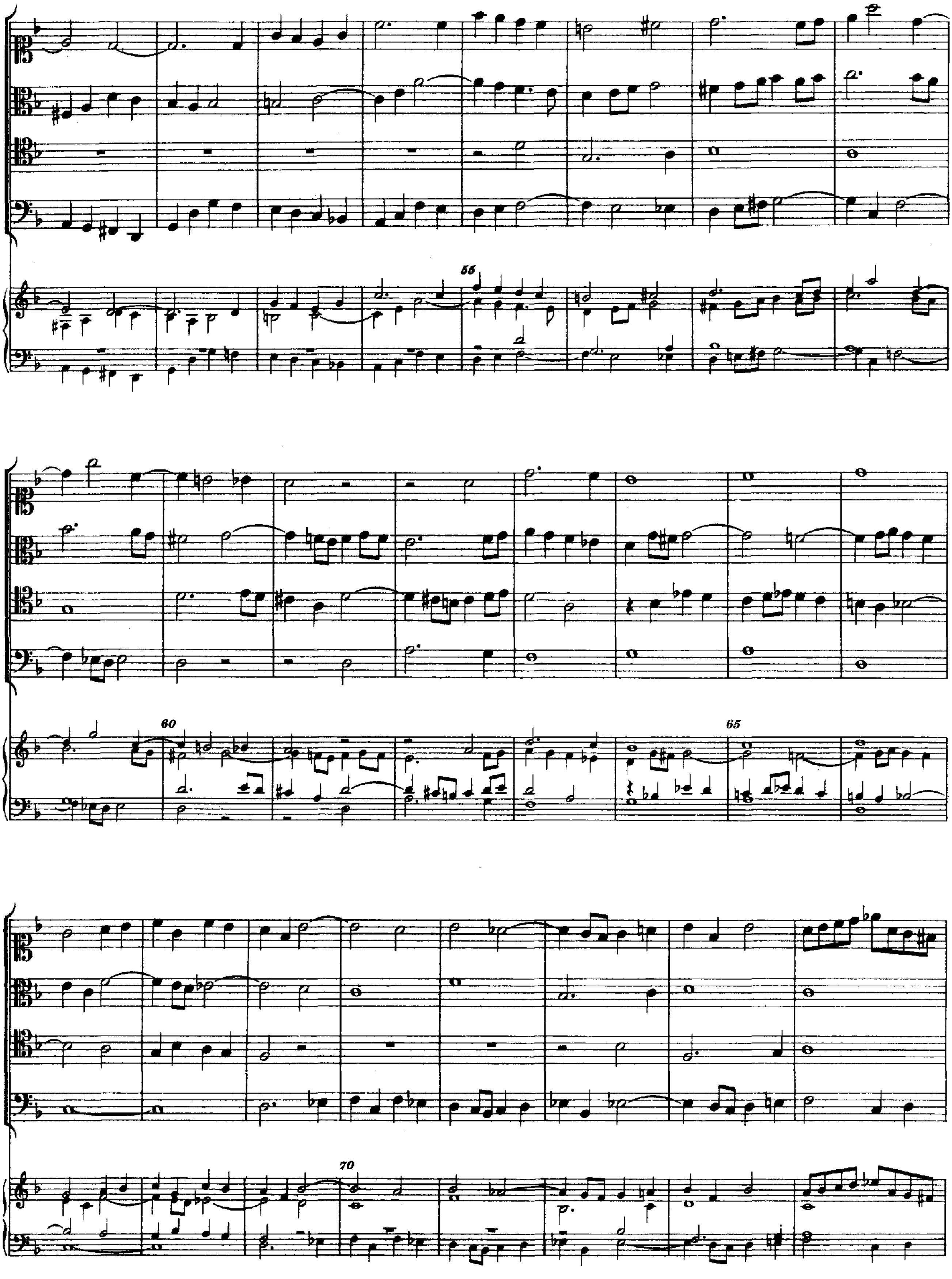
Contrapunctus XIX[1)]

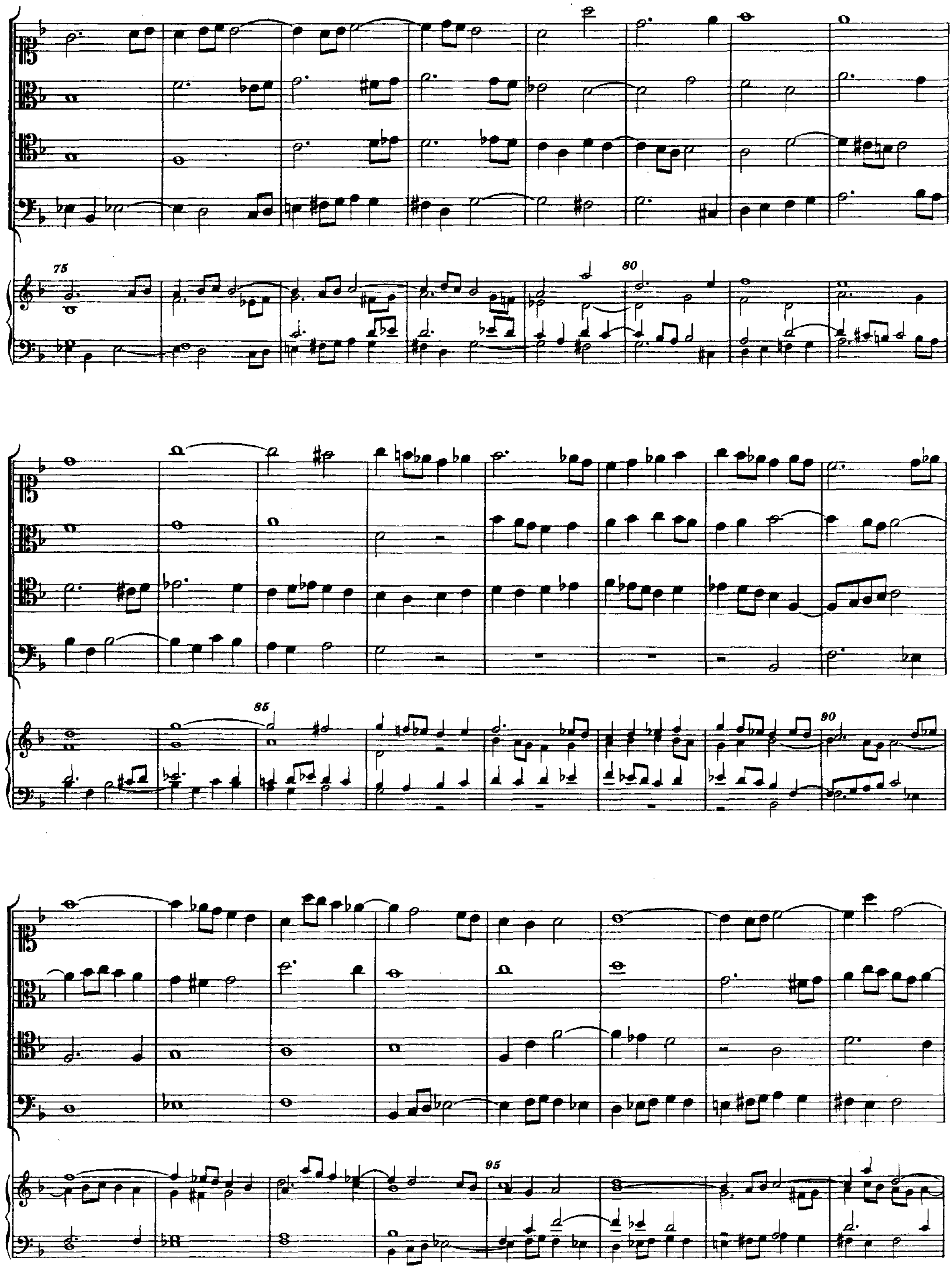
XIX a

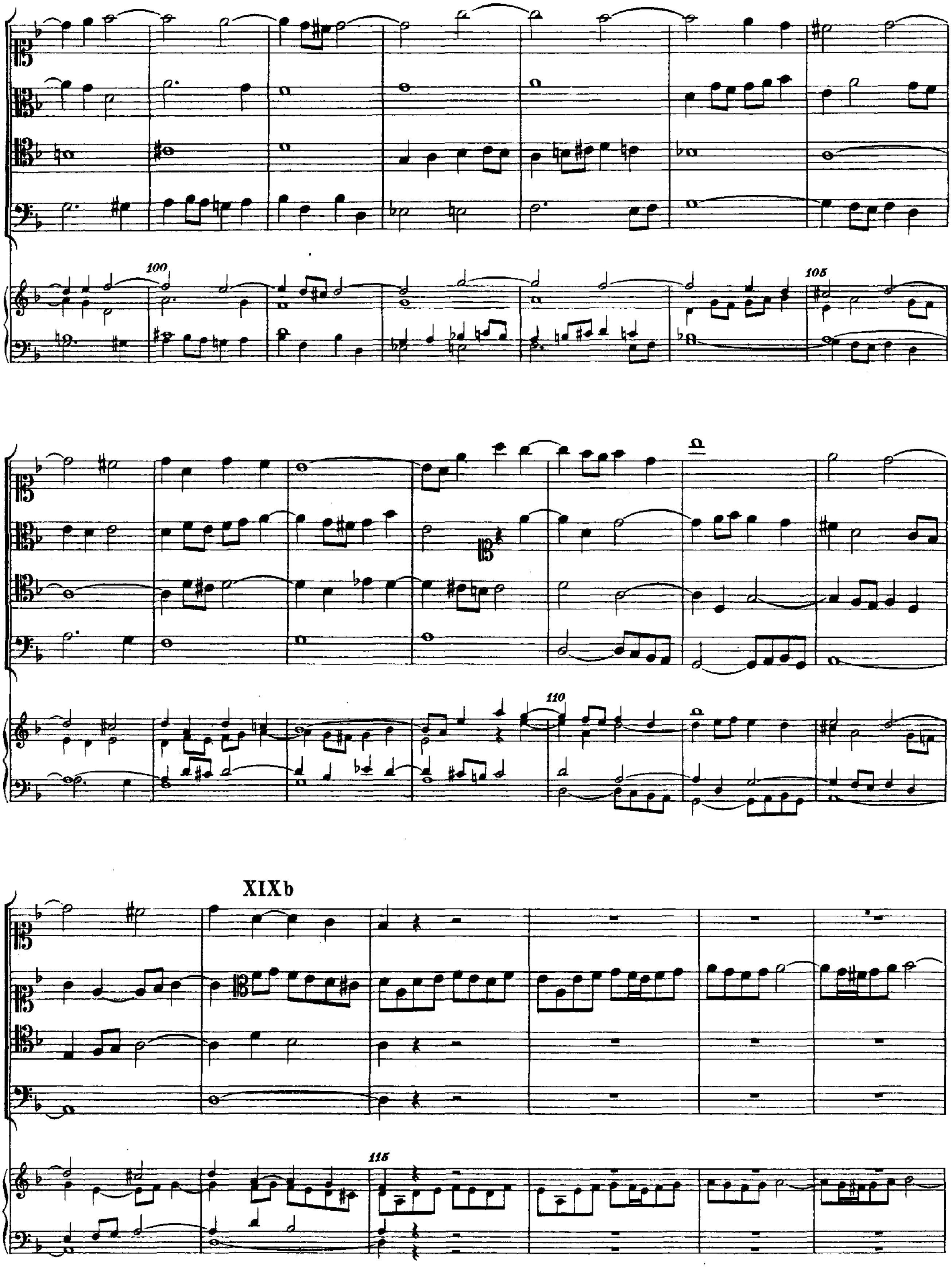


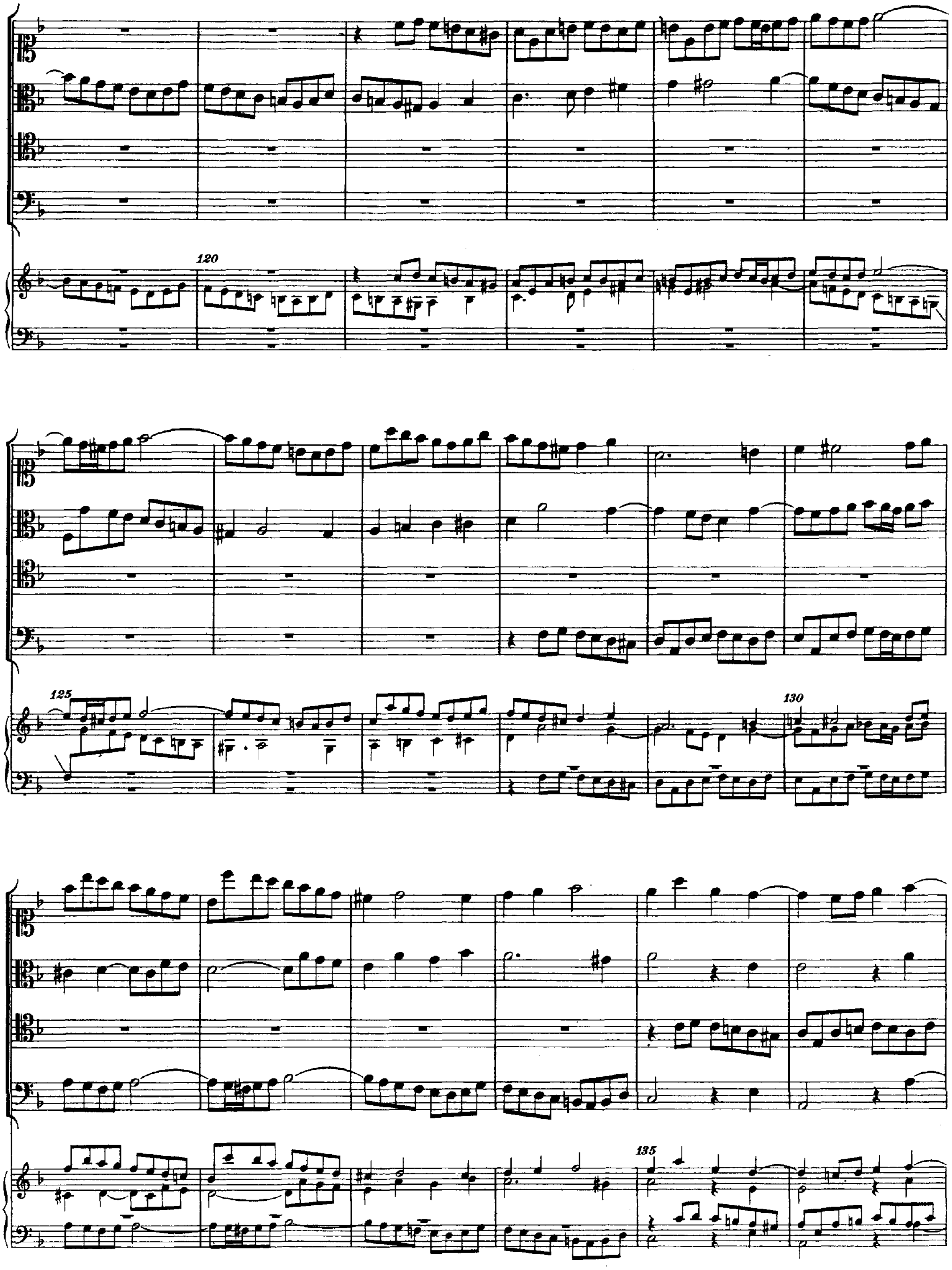
[1)] *In der Originalausgabe (nicht im Autograph) findet sich die Bezeichnung „Fuga a 3 soggetti", sollte heißen „Fuga a 4 soggetti".*

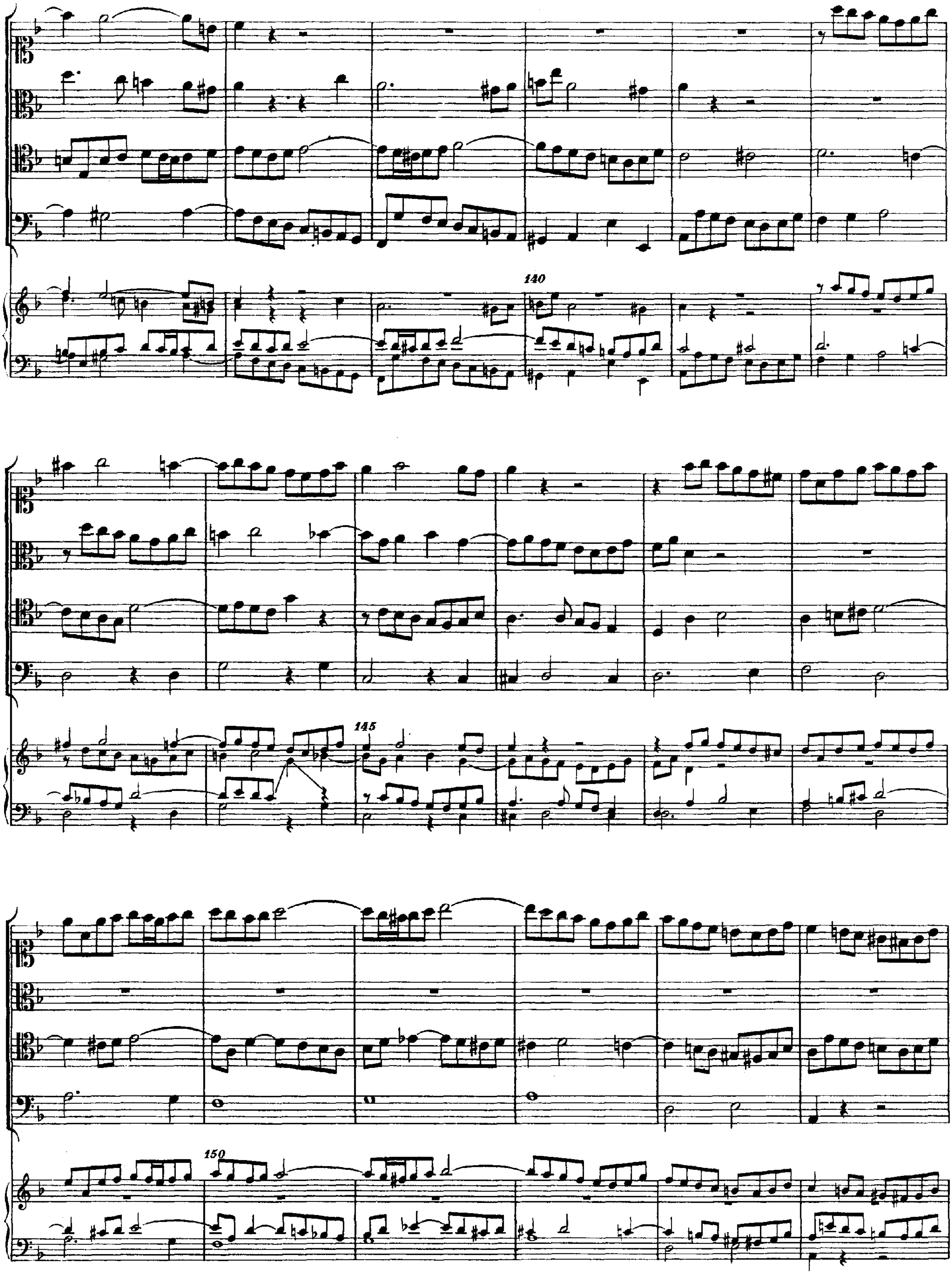

30
35
40
45
50

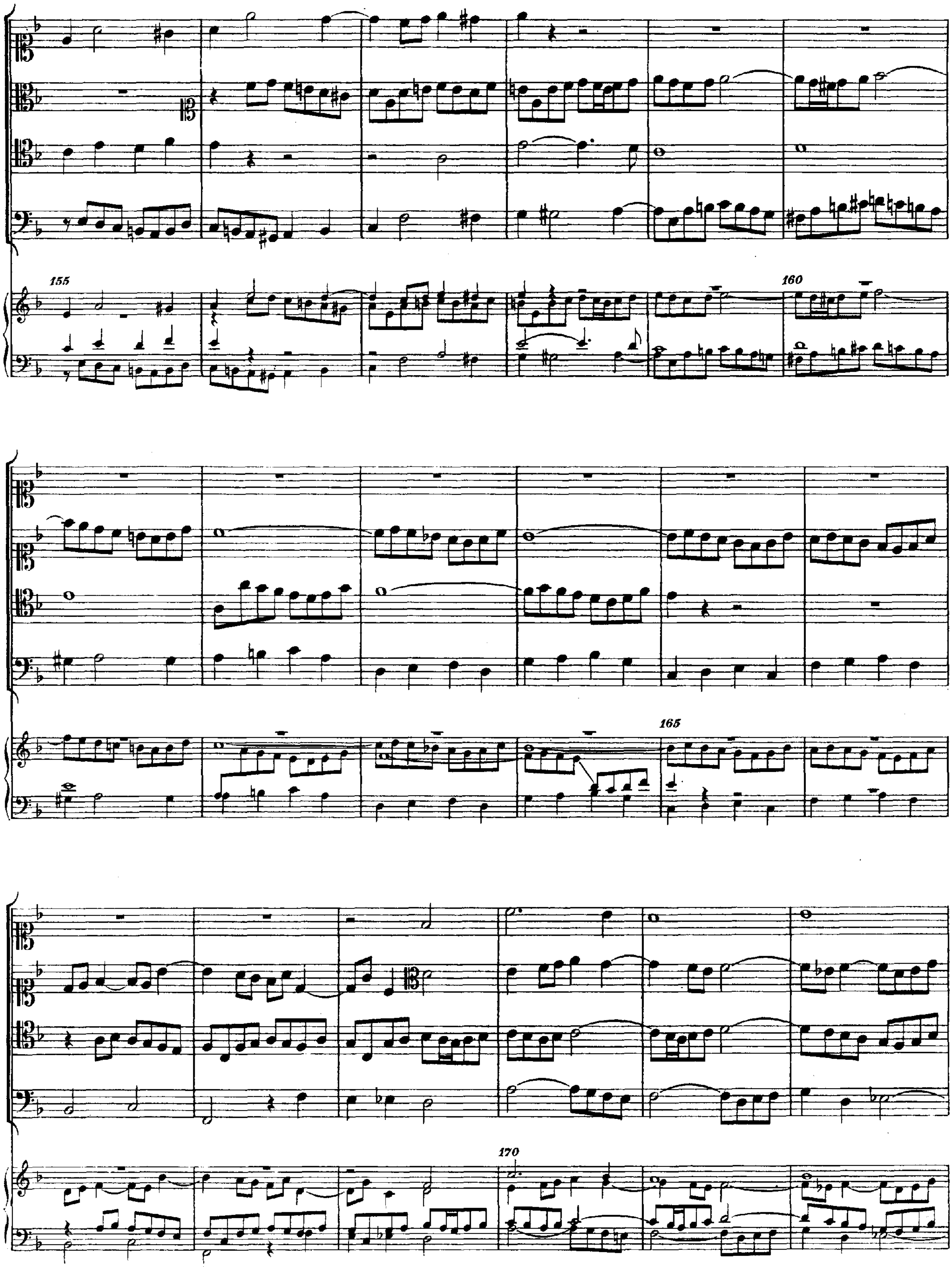

55
60
65
70

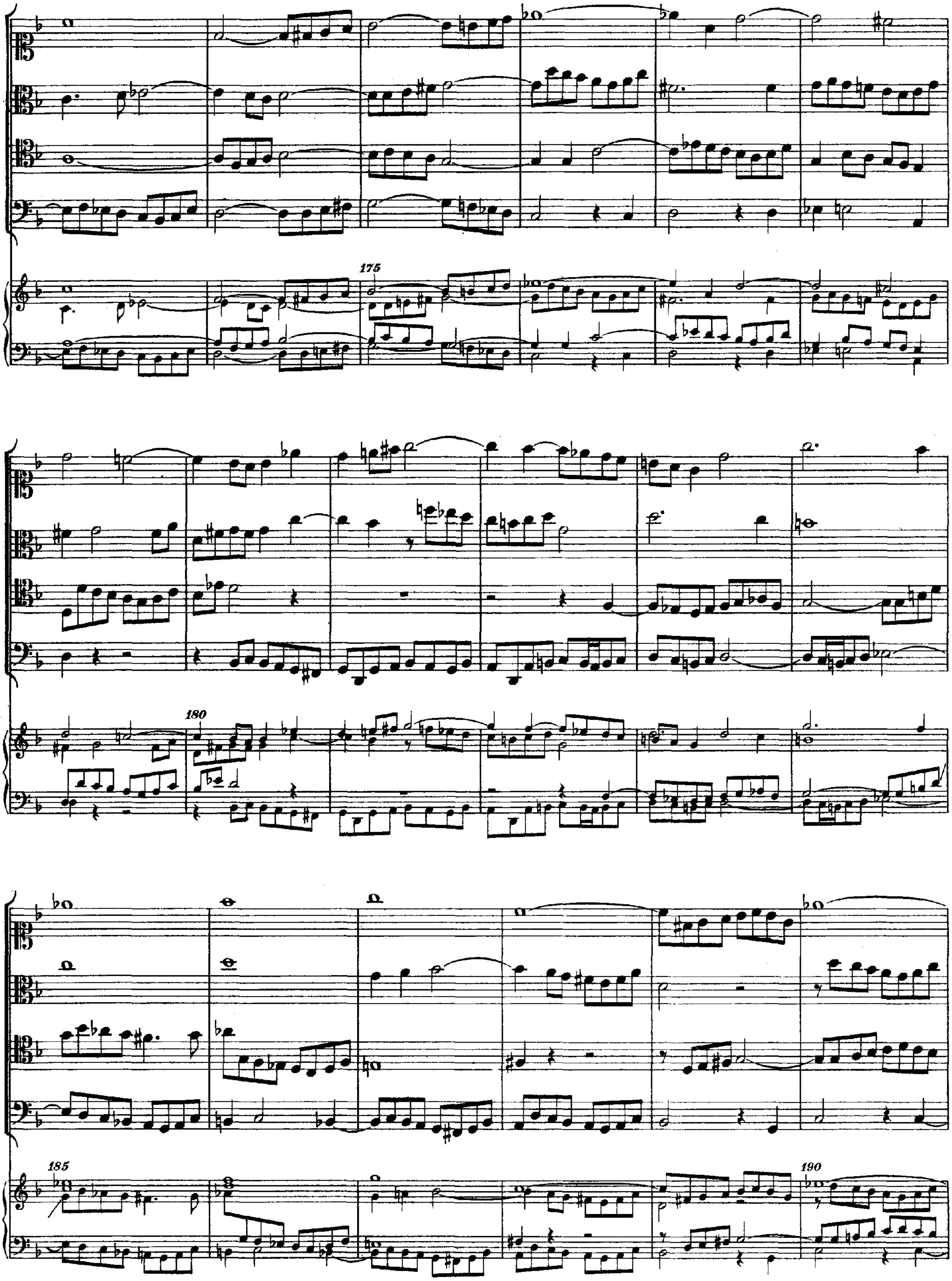

75
80
85
90
95


100
105
110
XIXb
115

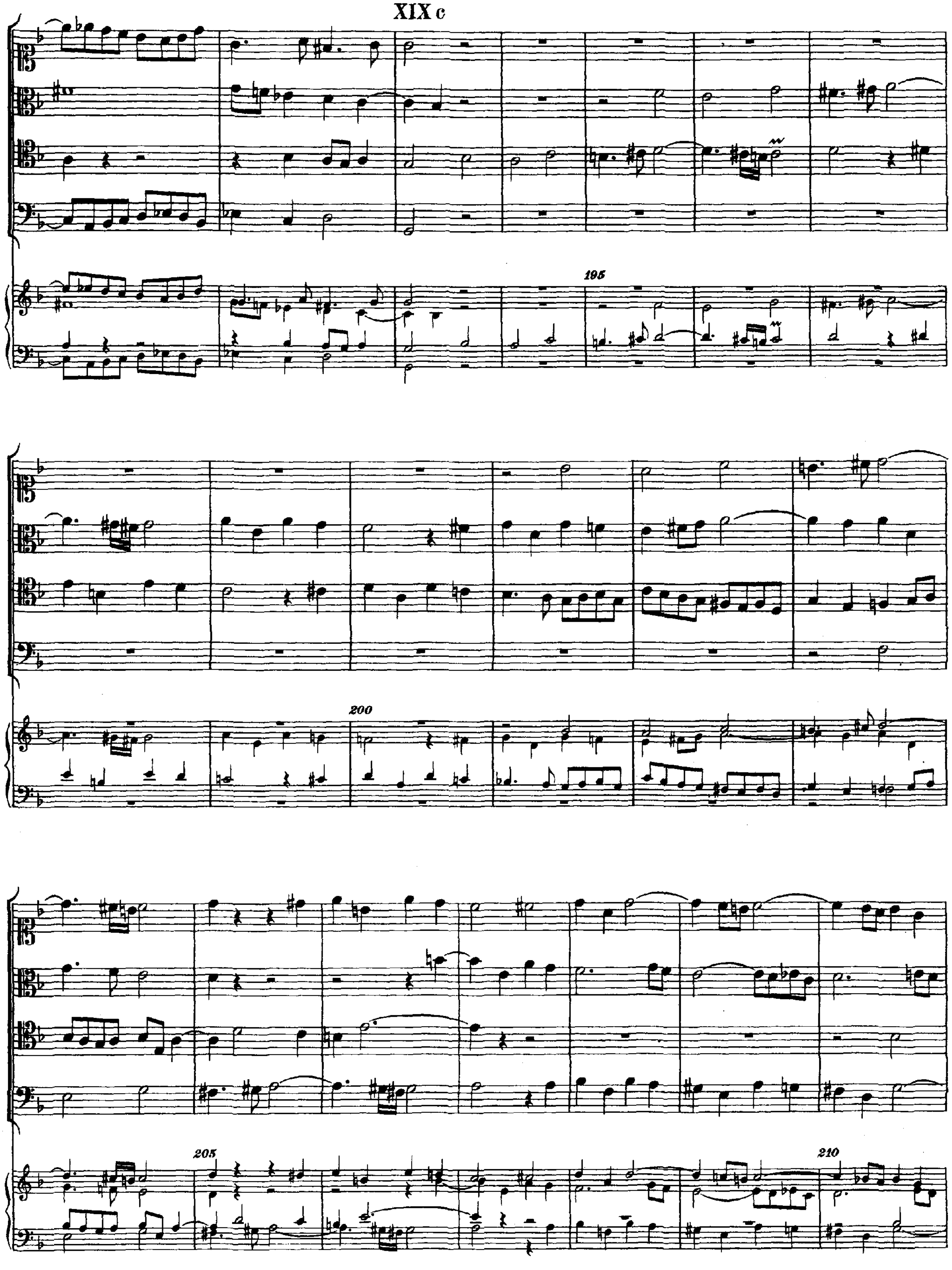

120
125
130
135

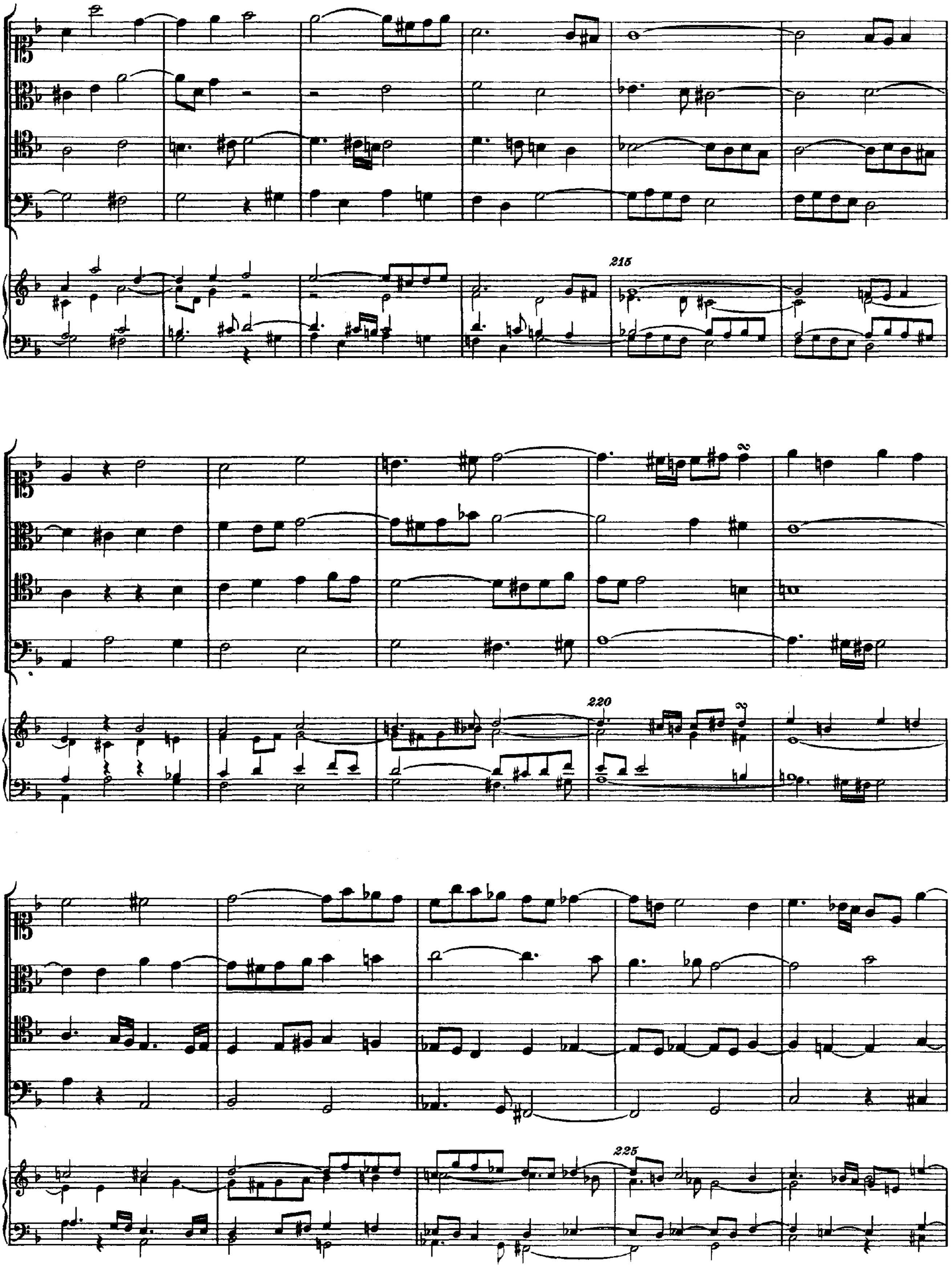

140
145
150

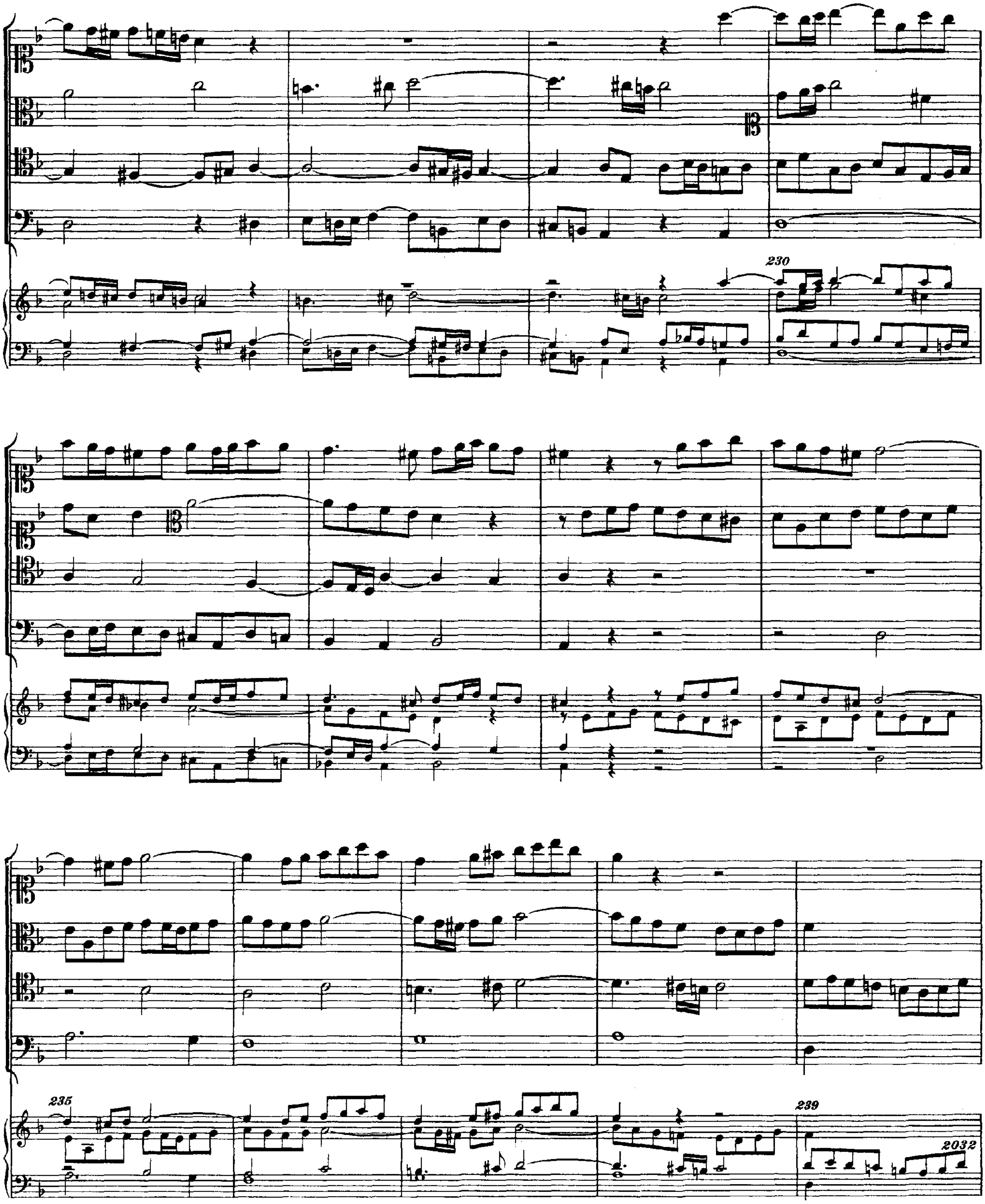

155
160
165
170


175
180
185
190

XIX c




215
220
225



*„NB. Über dieser Fuge, wo der Nahme
B.A.C.H. im Contrasubject
angebracht worden, ist
der Verfasser gestorben".*

*(Im Autograph von der Hand
Philipp Emanuel Bach's)*

Choral.[1]

Vor deinen Thron tret ich hiermit,
O Gott und dich demütig bitt:
Wend dein genädig Angesicht
Von mir betrübtem Sünder nicht.

2. Du hast mich, o Gott! Vater mild,
Gemacht zu deinem Ebenbild;
In dir web, leb und schwebe ich,
Vergehen müßt ich ohne dich.

3. Errettet hast du mich gar oft,
Ganz wunderlich und unverhofft,
Da nur ein Schritt, ja nur ein Haar,
Mir zwischen Tod und Leben war.

4. Verstand und Ehr hab ich von dir,
Des Lebens Nothdurft gibst du mir,
Dazu auch einen treuen Freund,
Der mich im Glück und Unglück meynt.

5. Gott Sohn! du hast mich durch dein Blut
Erlöset von der Höllenglut;
Das schwer Gesetz für mich erfüllt,
Damit des Vaters Zorn gestillt.

6. Wenn Sünd und Satan mich anklagt,
Und mir das Herz im Leib verzagt,
Alsdann brauchst du dein Mittleramt,
Daß mich der Vater nicht verdammt.

7. Du bist mein Fürsprach allezeit,
Mein Heil, mein Trost und meine Freud;
Ich kann durch dein Verdienst allein
Hier ruhig und dort selig sein.

8. Gott heilger Geist! du höchste Kraft,
Deß Gnade in mir alles schafft;
Ist etwas Guts am Leben mein,
So ist es alles lauter dein.

9. Dein ists, daß ich Gott recht erkenn,
Ihn meinen Herrn und Vater nenn;
Sein wahres Wort und Sacrament
Behalte rein bis an mein End.

10. Daß ich fest in Anfechtung steh,
Und nicht in Trübsal untergeh;
Daß ich im Herzen Trost empfind,
Zuletzt mit Freuden überwind.

11. Drum dank ich dir mit Herz und Mund,
O Gott! in dieser Abendstund,
Für alle Güte, Treu und Gnad,
Die meine Seel empfangen hat.

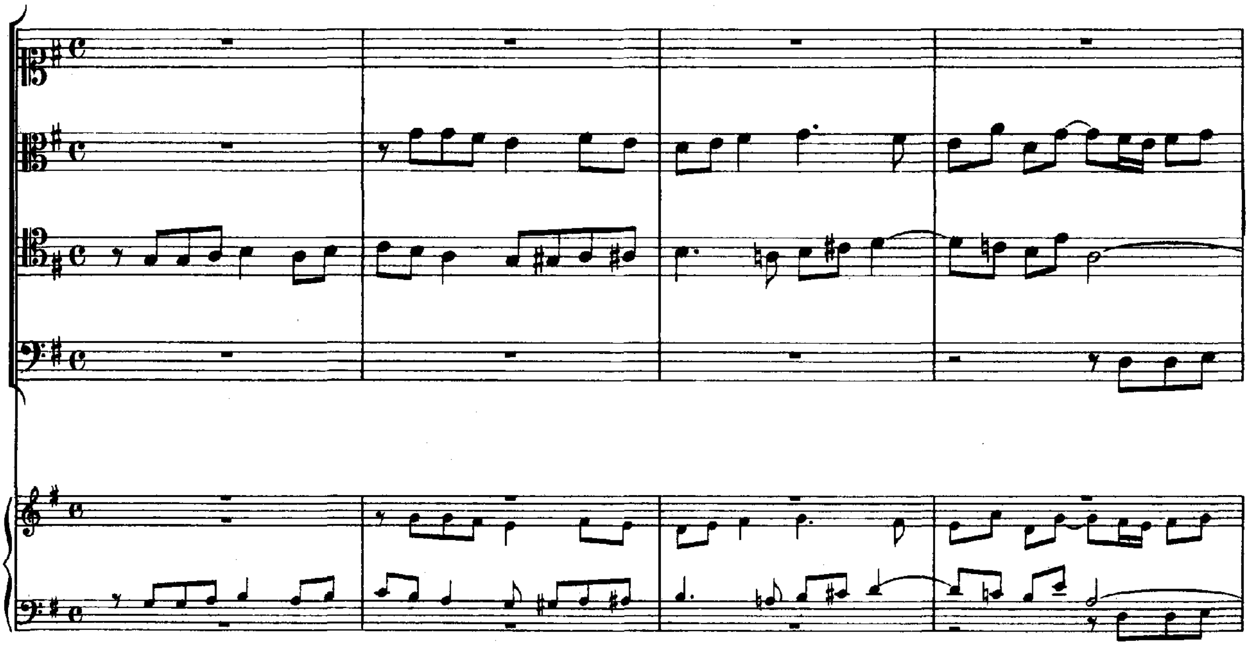
12. Und bitt, daß deine Gnadenhand
Bleib über mir heut ausgespannt;
Mein Amt, Gut, Ehr, Freund, Leib und Seel
In deinen Schatz ich dir befehl.

13. Hilf, daß ich sei von Herzen fromm,
Damit mein ganzes Christenthum
Aufrichtig und rechtschaffen sey,
Nicht Augenschein und Heucheley.

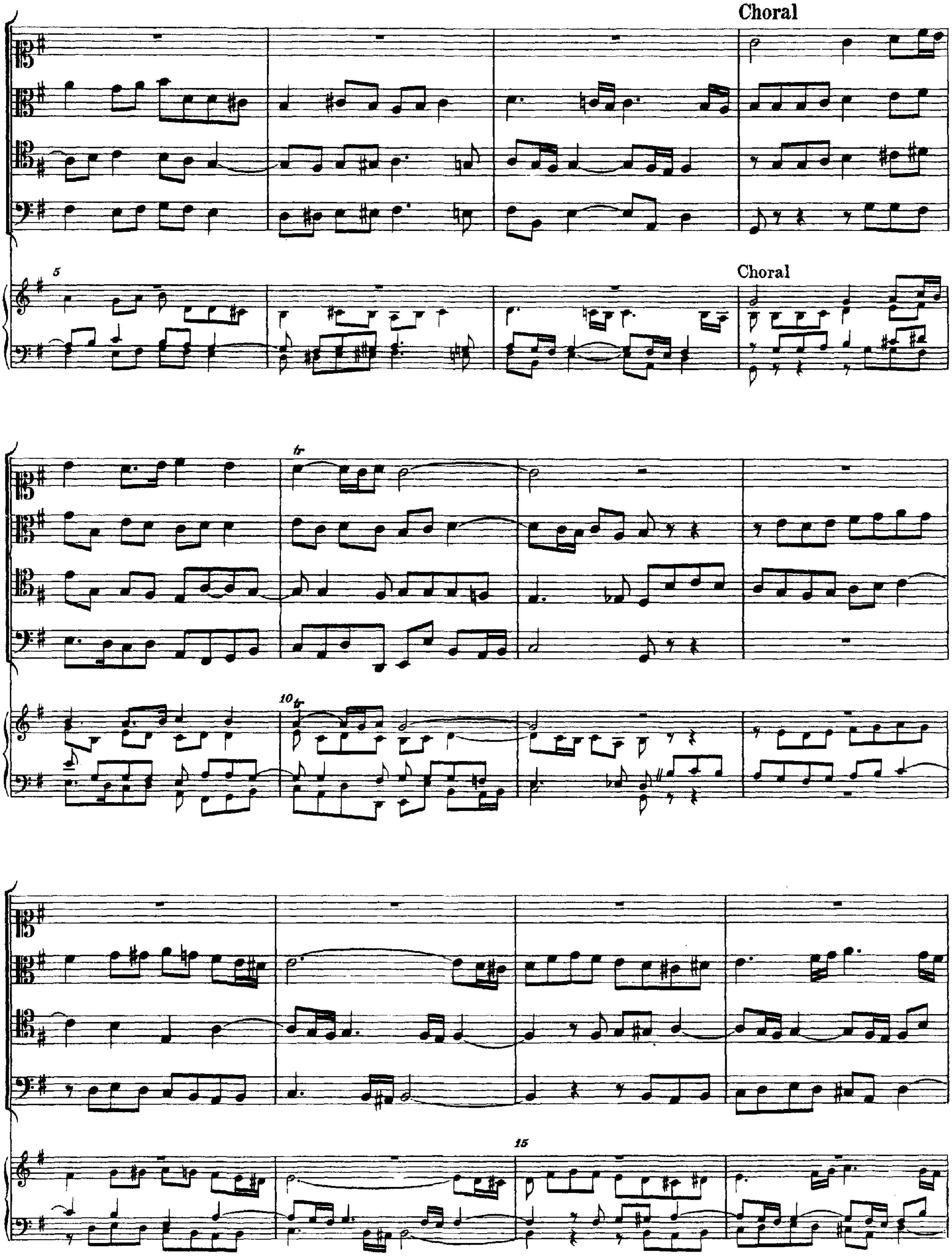
14. Erlaß mir meine Sündenschuld,
Und hab mit deinem Knecht Geduld;
Zünd in mir Glauben an und Lieb,
Zu jenem Leben Hoffnung gib.

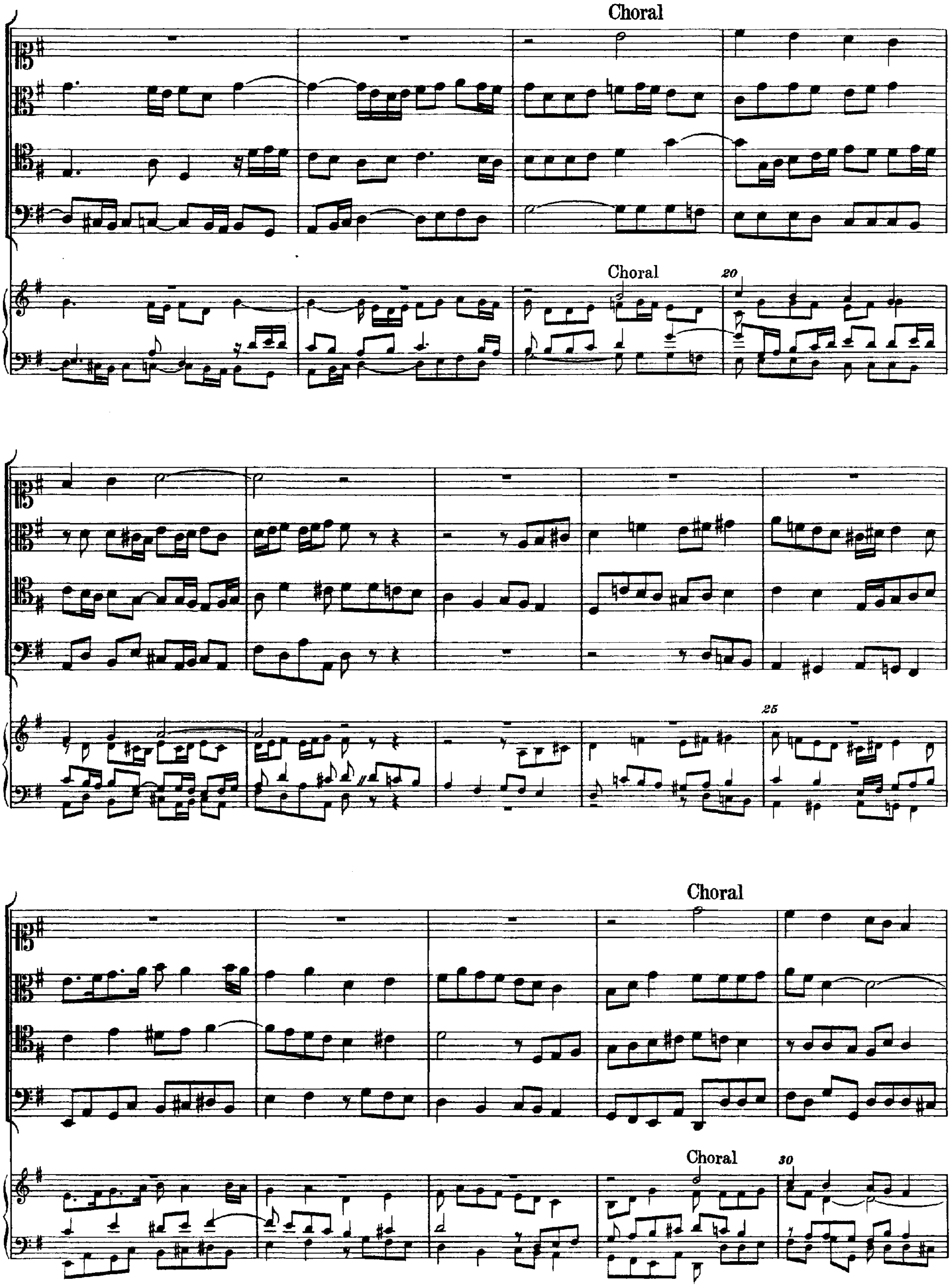
15. Ein selig Ende mir bescher,
Am jüngsten Tag erwecke mich,
Herr, daß ich dich schau ewiglich:
Amen, Amen, erhöre mich!

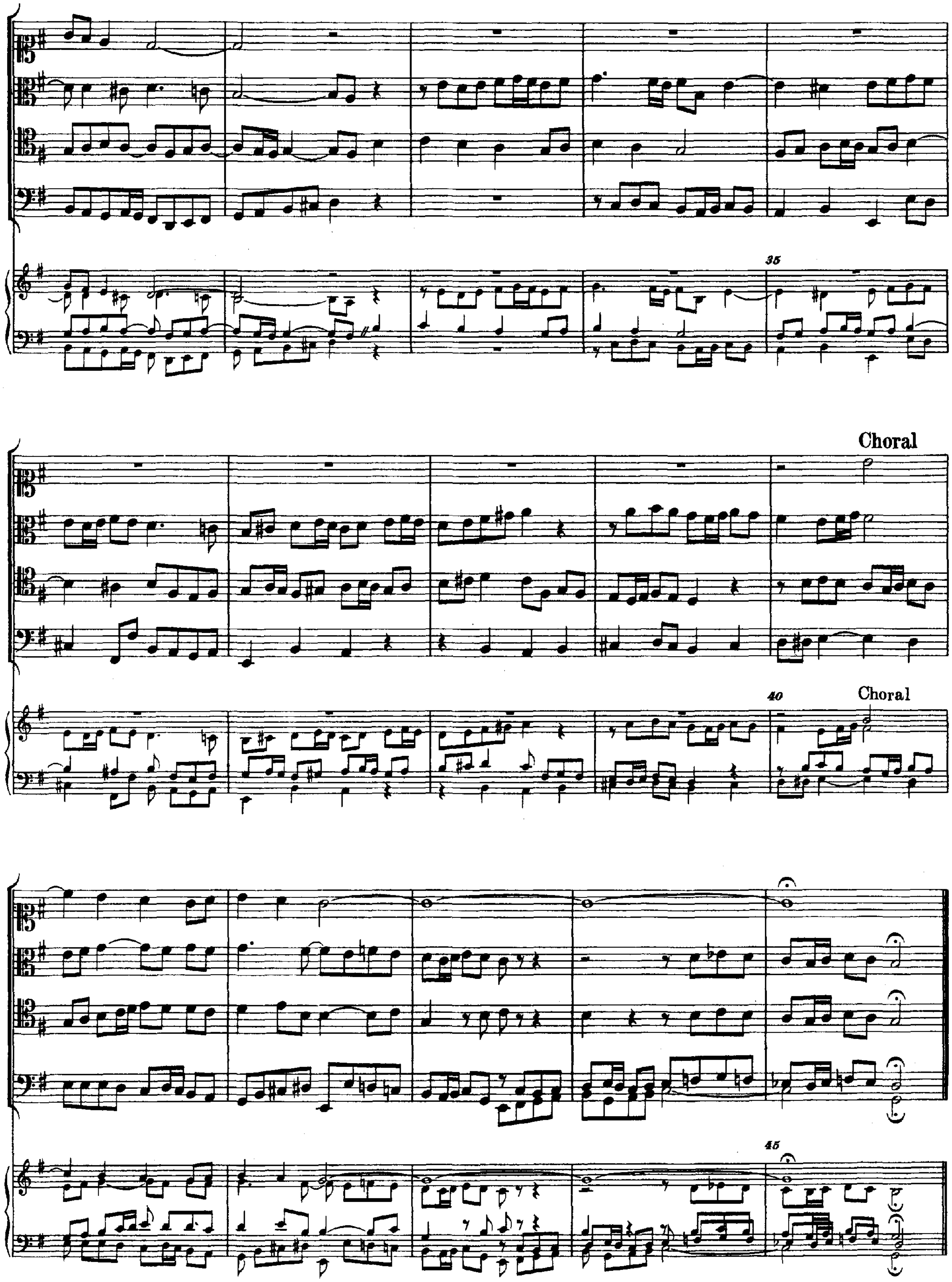
Justin. Gesenius.



[1] *In der Originalausgabe steht willkürlicherweise der Titel „Wenn wir in höchsten Nöthen sein". (vgl. Vorwort Seite XXI)*


Choral
5
Choral
tr
10
tr
15


Choral
Choral
20
25
Choral
Choral
30

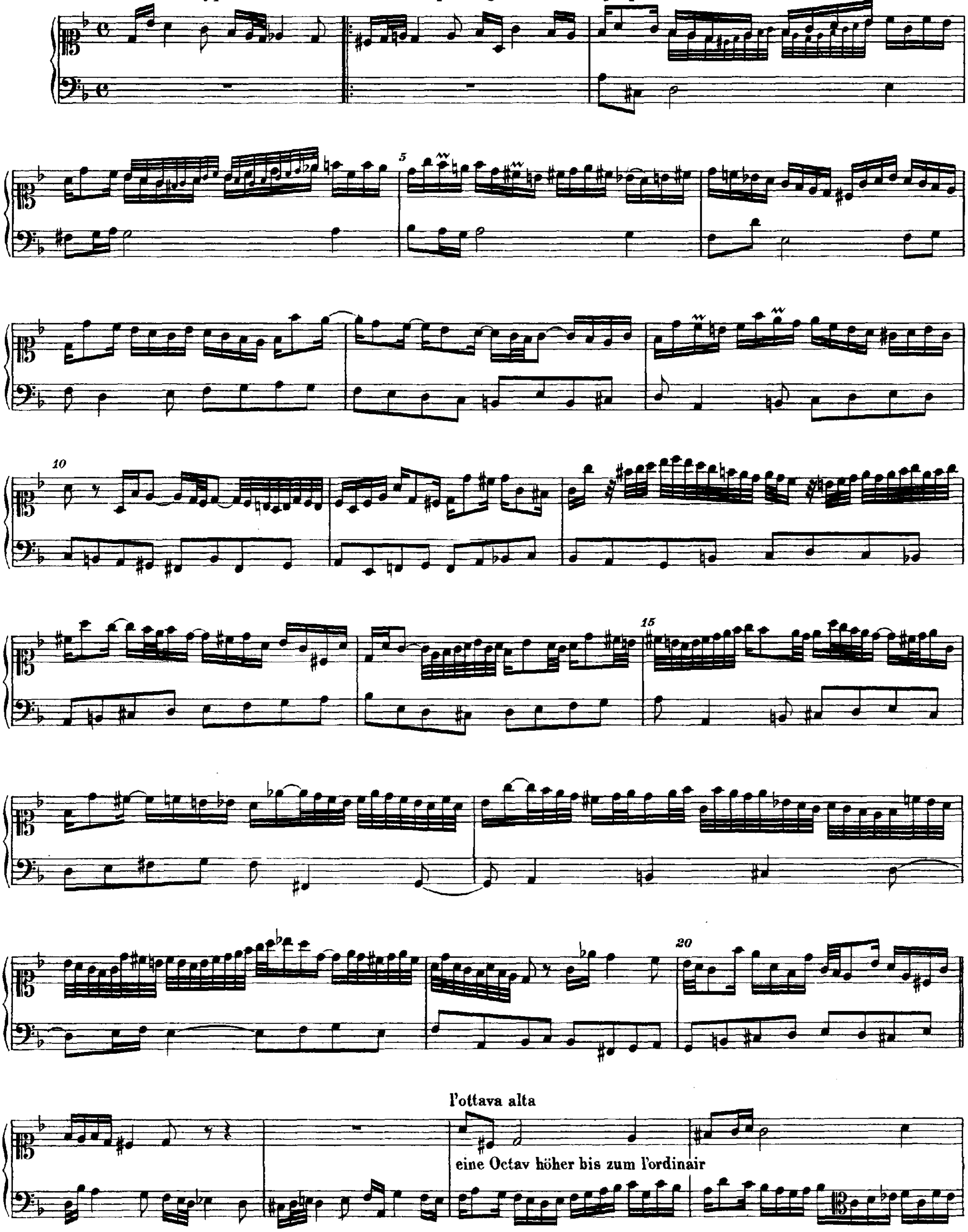

35
Choral
40
Choral
45

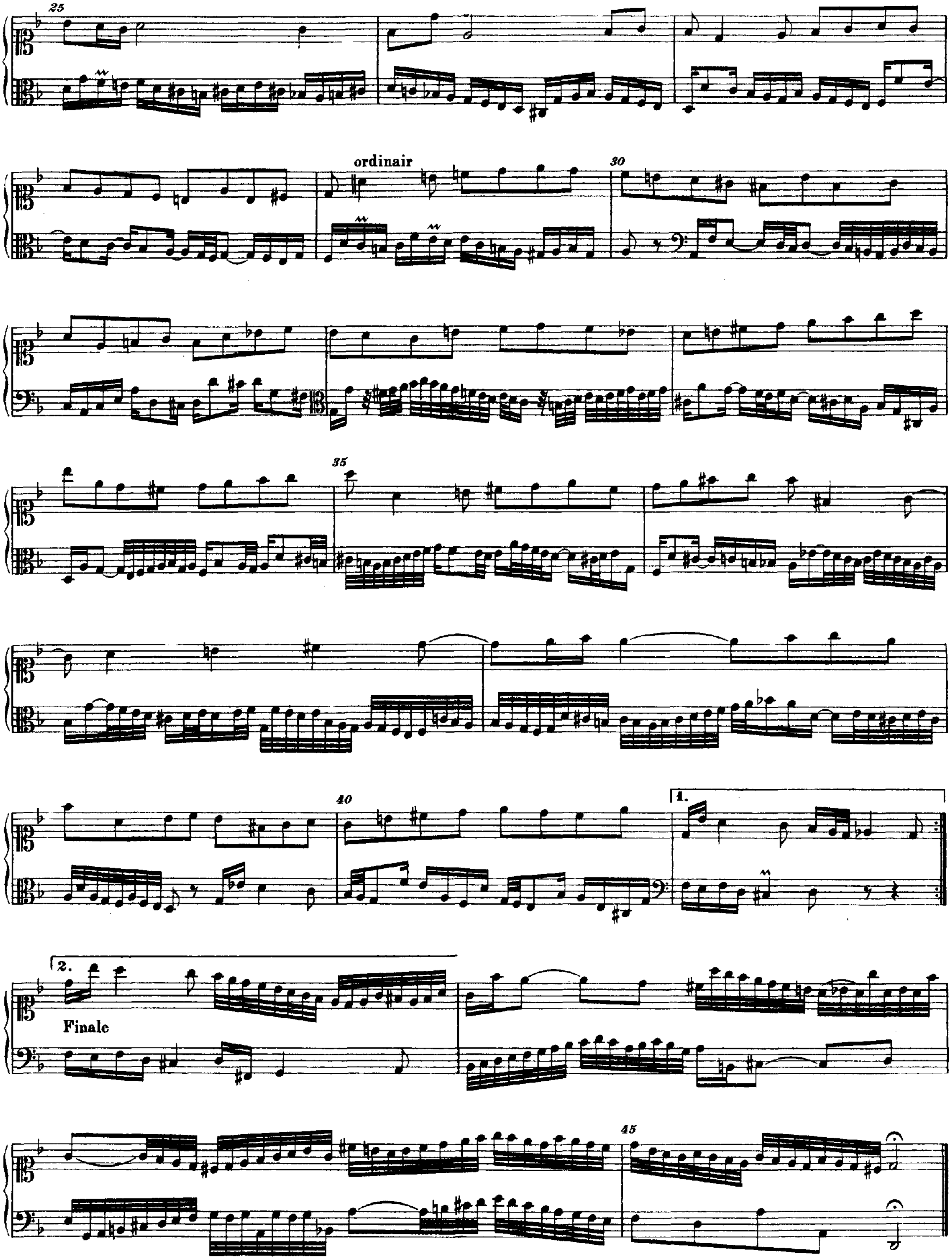
A N H A N G

Ältere Fassung von Contrapunctus XV aus dem Berliner Autograph

Aufgelöste Form

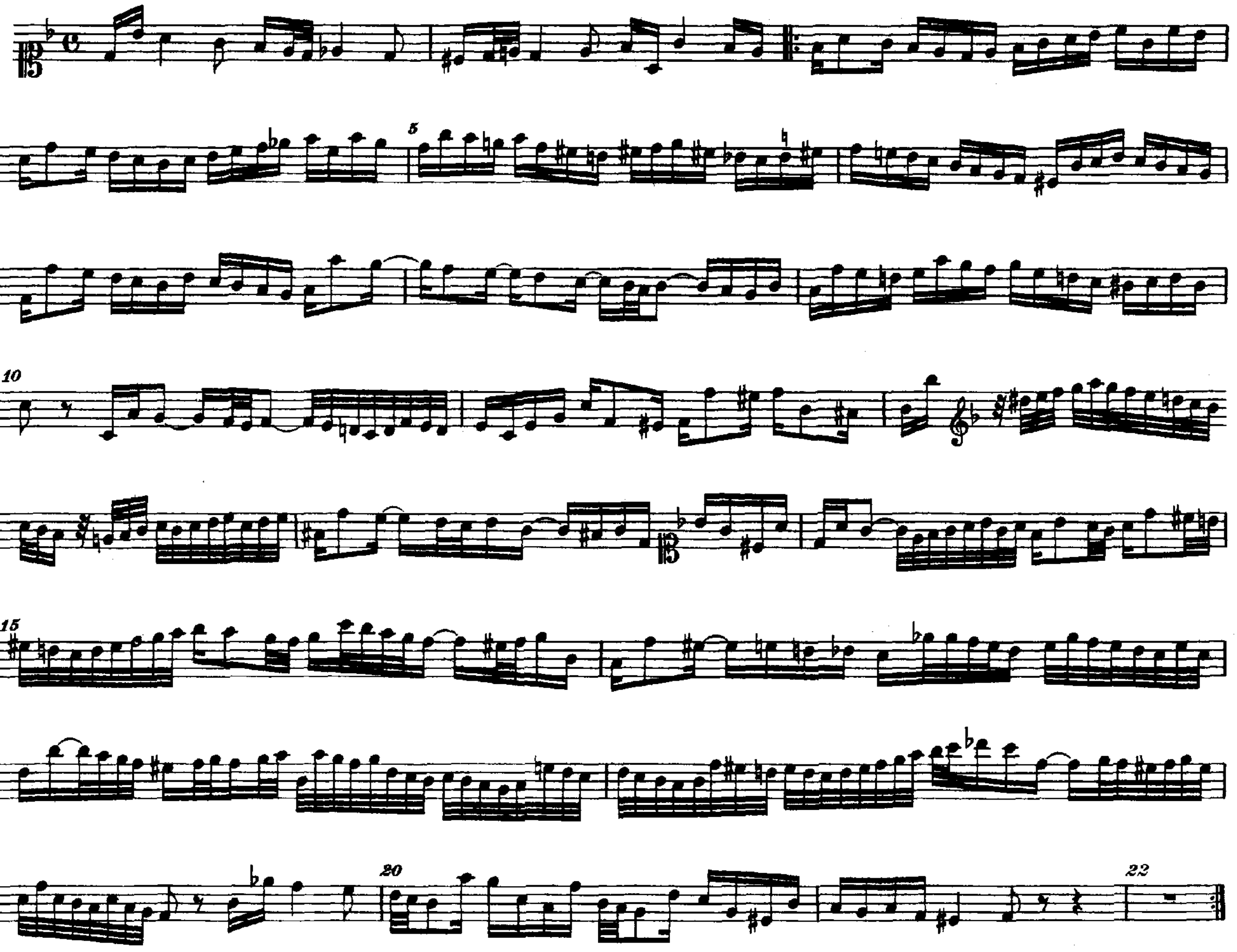
[Canon in Hypodiatessaron al rovescio e per augmentationem perpetuus.]




25
ordinair
30
35
40
1.
2.
Finale
45

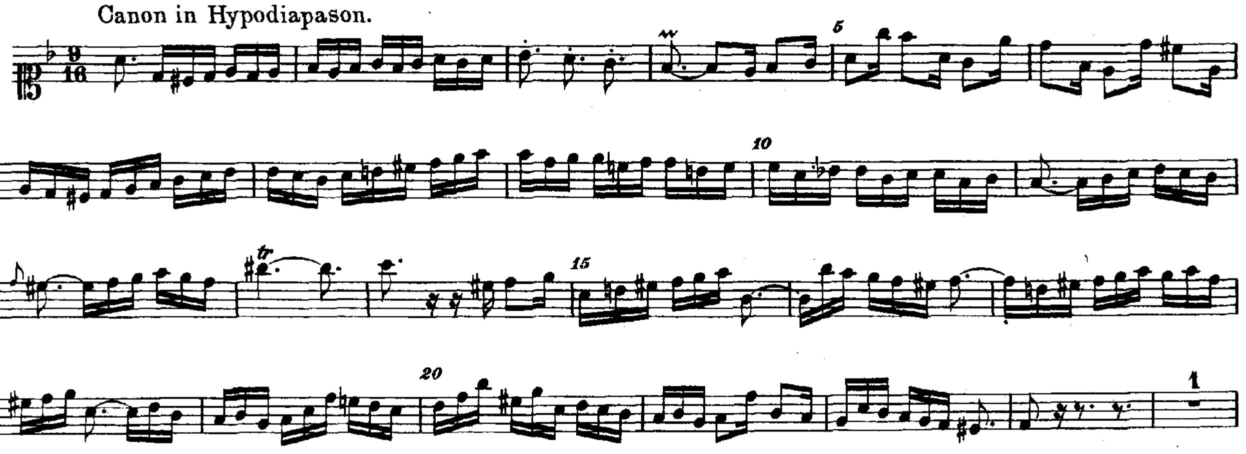
Ältere Fassung zu Contrapunctus XV aus dem Berliner Autograph
unaufgelöste Form.

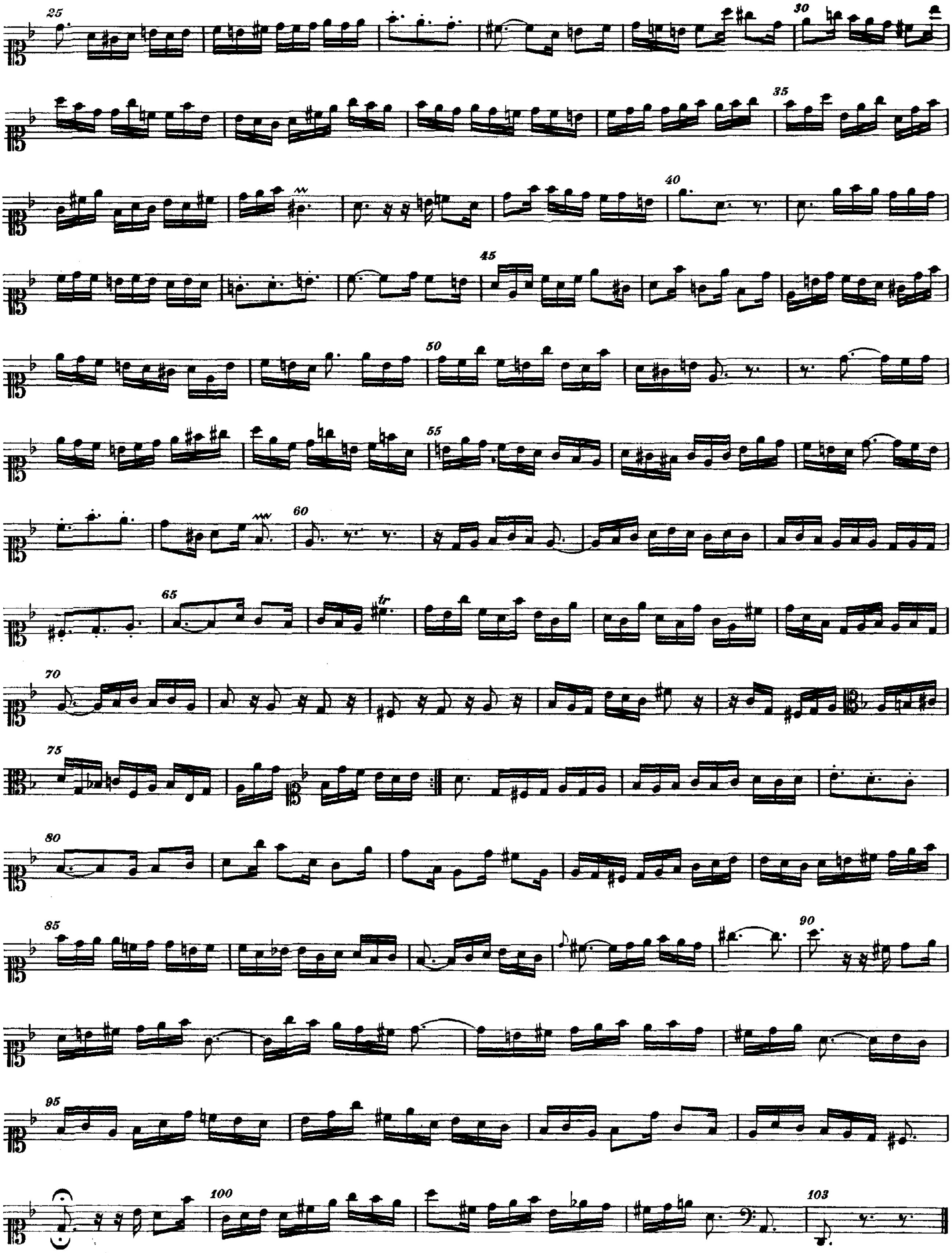
Canon in Hypodiatessaron al rovescio e per augmentationem perpetuus



Endgültige Fassung von Contrapunctus XII in unaufgelöster Form nach dem Autograph.

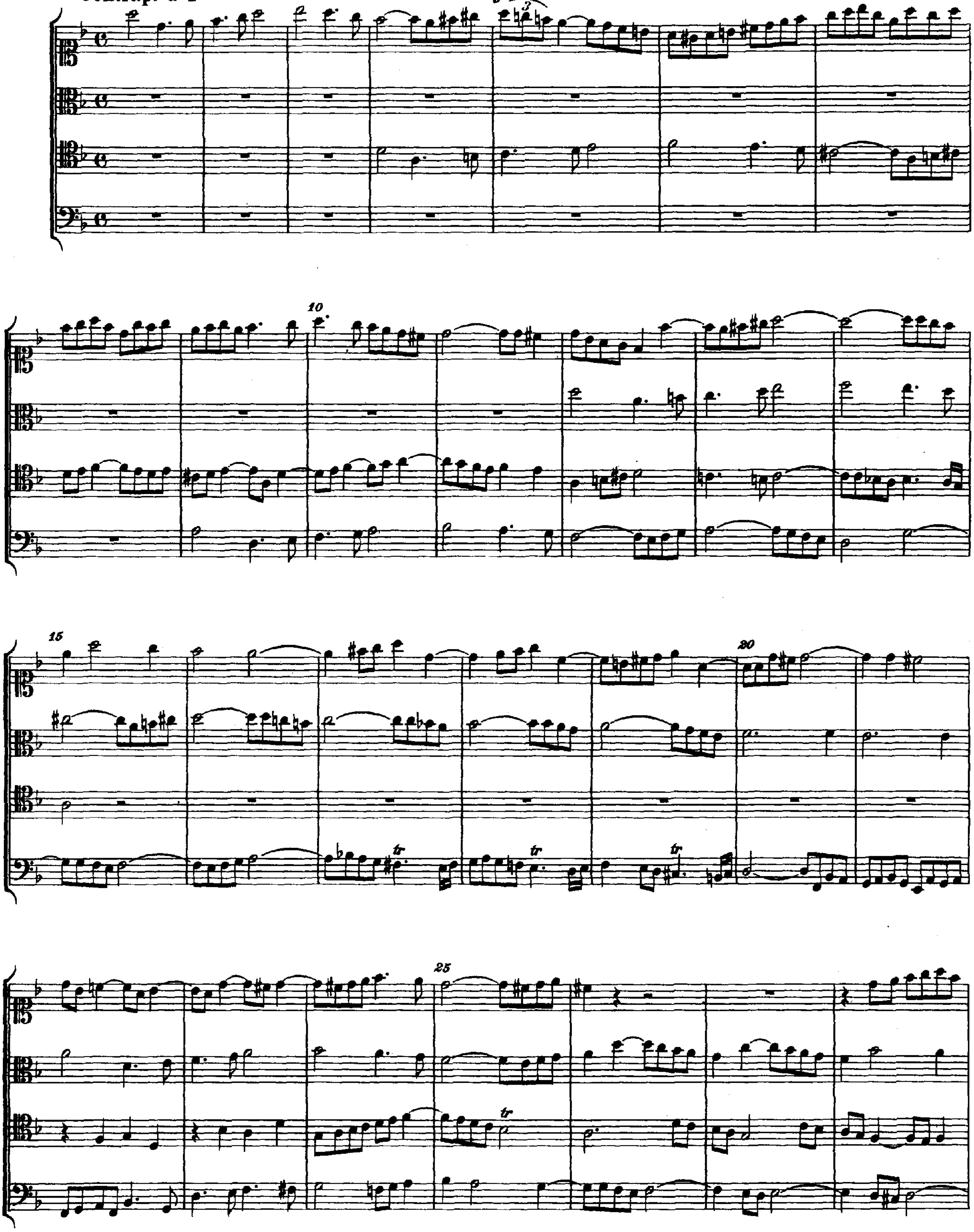
Canon in Hypodiapason.

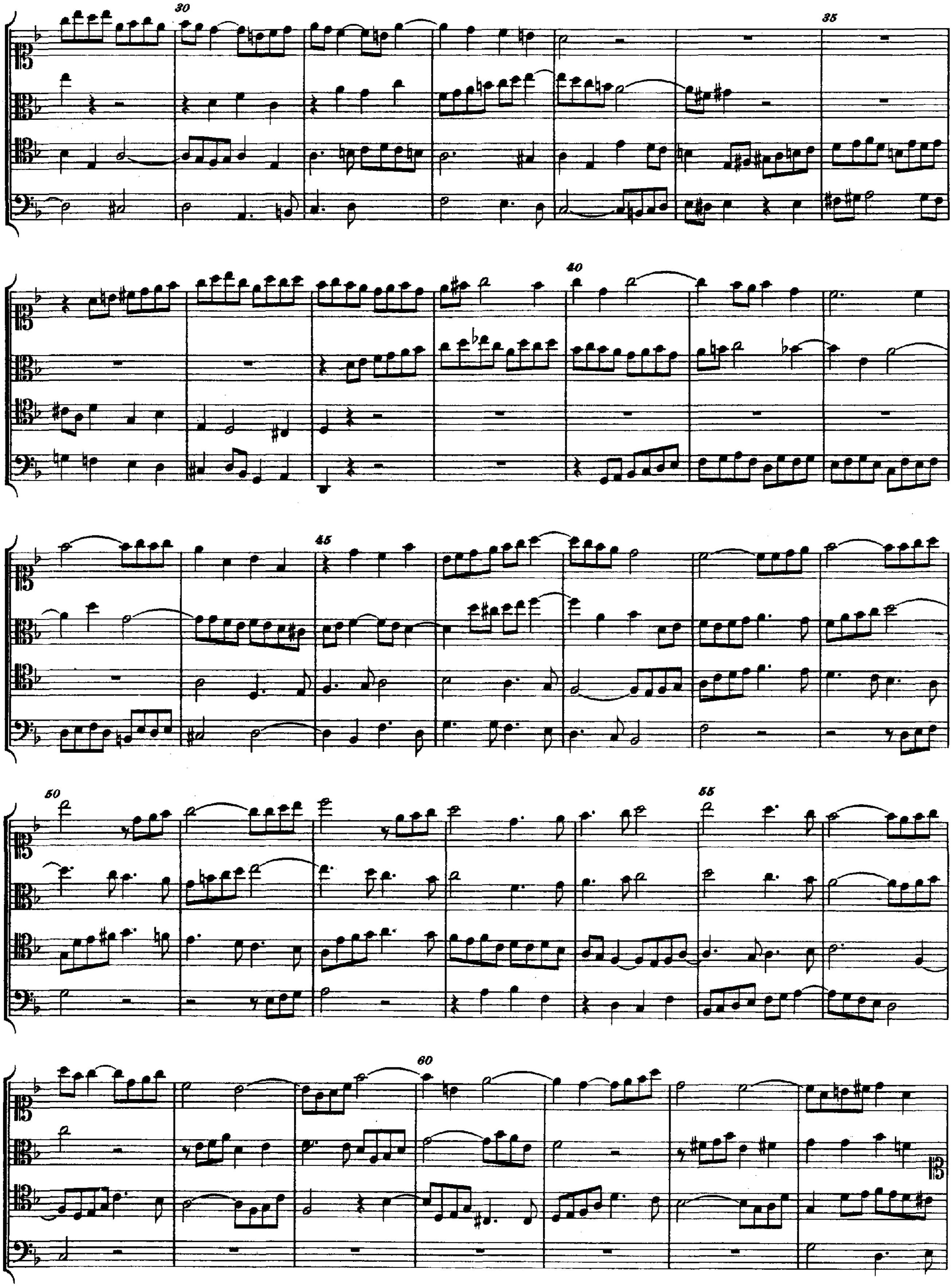


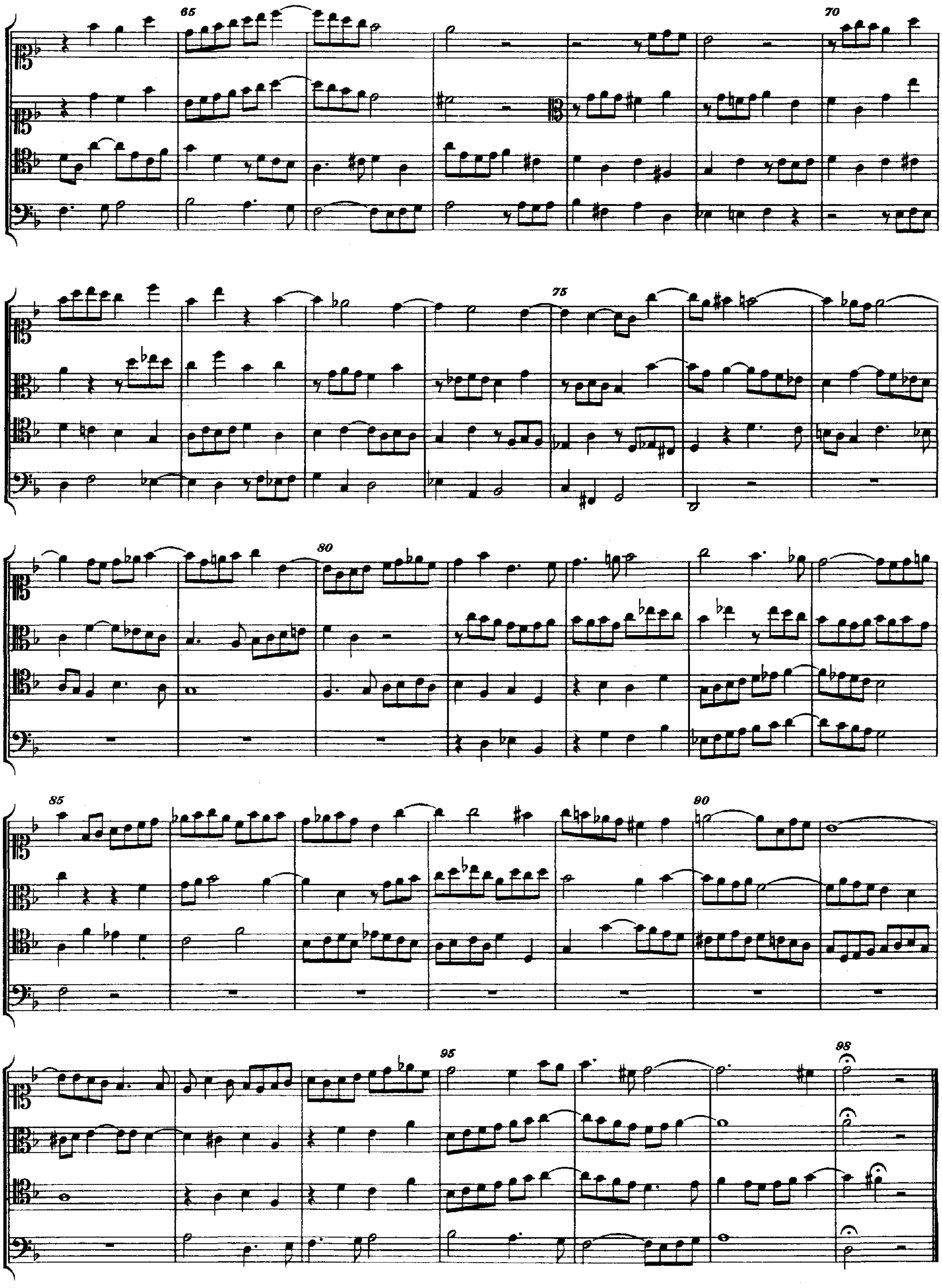

25
30
35
40
45
50
55
60
65
tr
70
75
80
85
90
95
100
103

Ältere Fassung von Contrapunctus X nach dem Berliner Autograph und der Originalausgabe

Contrap. a 4

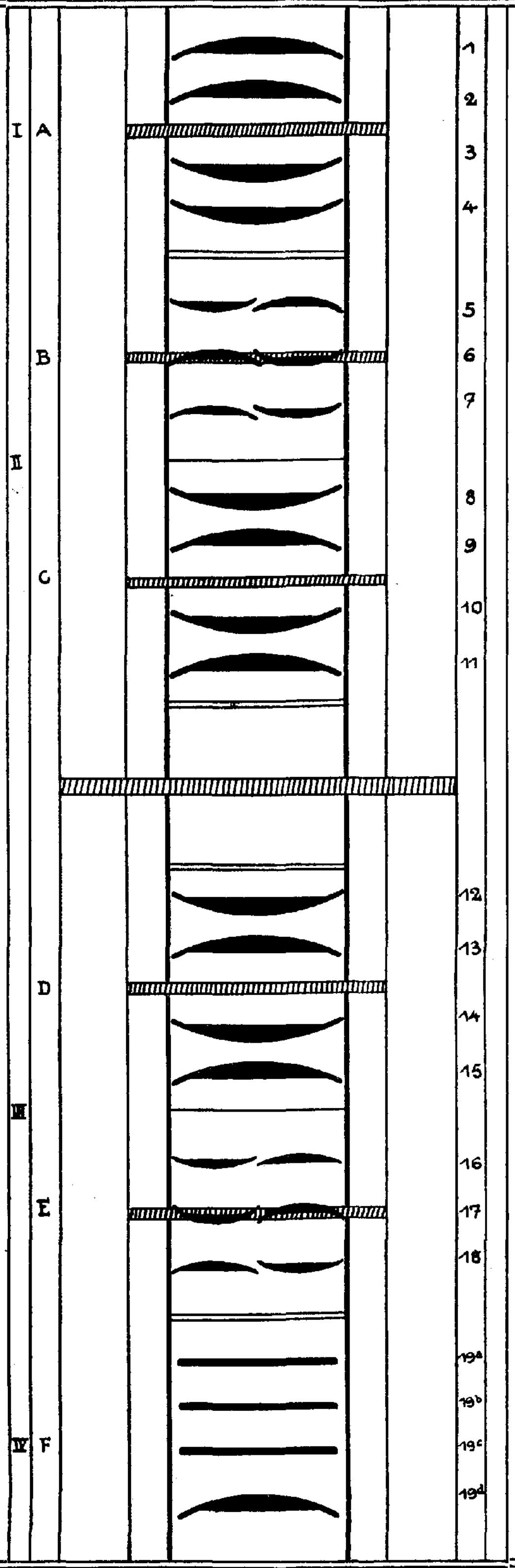


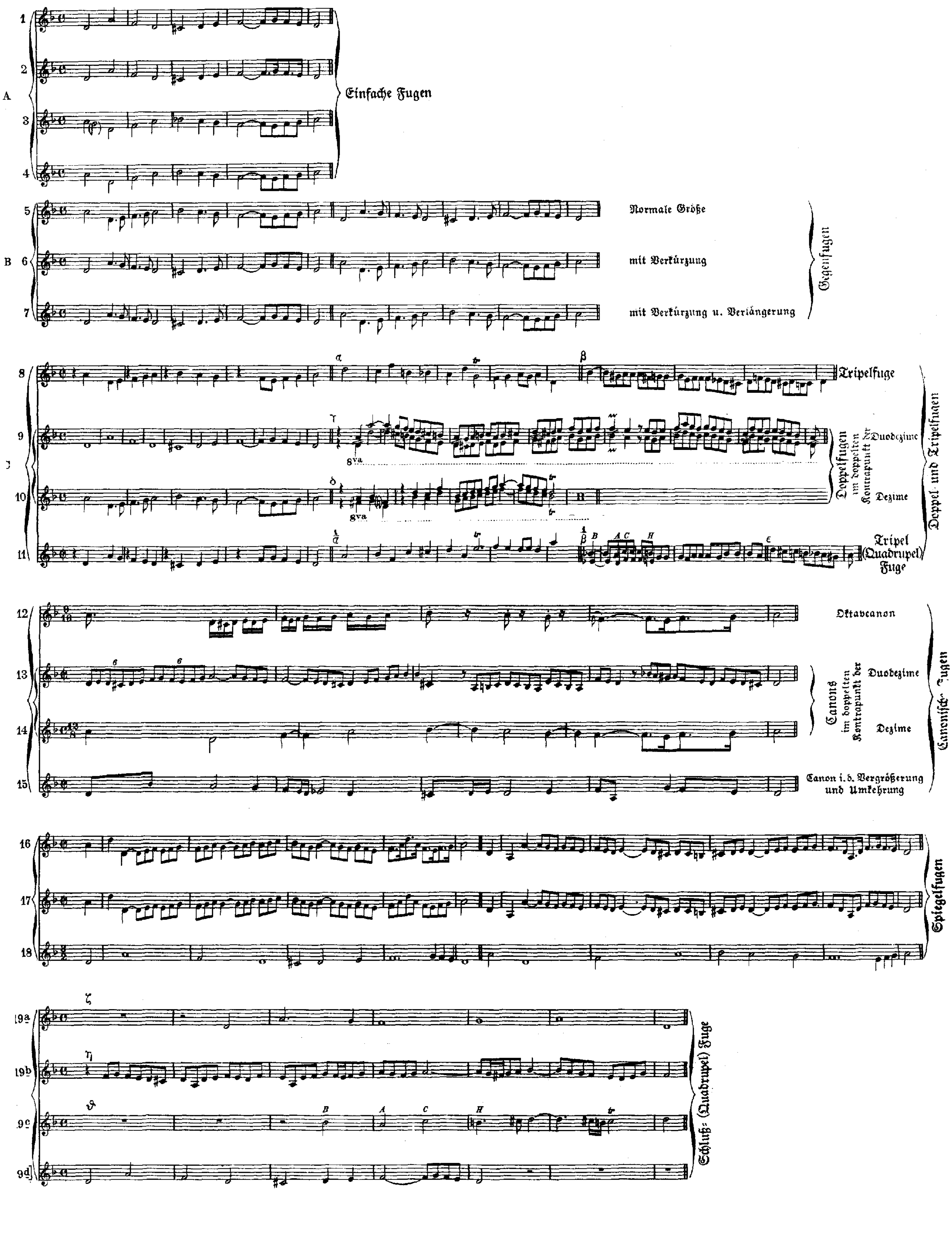

30
35
40
45
50
55
60


65
70
75
80
85
90
95
98

DIE KUNST DER FUGE IN IHRER WAHREN GESTALT

SCHEMATISCHER PLAN



Jeder schwarze Bogen deutet die Form des Themas an, welches der in der rechten Spalte bezifferten Fuge zugrunde liegt. Ein nach oben offener Bogen bedeutet eine Fuge über eine Form des normalen Themas, ein nach unten geöffneter eine Fuge über diese umgekehrte Themaform. Die gestrichelten Balken bezeichnen die Symmetrieachse des betreffenden Komplexes, der große Balken die Symmetrieachse des ganzen Baues. Links die Gruppenbenennungen. Bei den Gegen- und Spiegelfugen galt natürlich der erste thematische Einsatz als maßgebend, die dazu conjugierte Form wurde daneben gesetzt.

Anordnung und Themen.